

مهارات حرفية وفنية
في التراث الوطني والفنون الإسلامية

(الأبحاث والمحاضرات التي ألقيت في الدورة التدريبية الرابعة)

١٩ يونيو - ١٢ يوليو / ٢٠٠٠م

إعداد

د. حسن محمد النابودة　　　د. محمد فاتح صالح زغل



مركز زايد للتراث والتاريخ



مهارات حرفية وفنية

في التراث الوطني والفنون الإسلامية

تم قيد الكتاب في سجل الإيداع النوعي بقسم الملكية الفكرية وحقوق المؤلف
بوزارة الإعلام والثقافة تحت رقم :
أ م ف ٤ / ٧٣ - ٢٠٠١م
تاريخ ٢٠ / ٥ / ٢٠٠١م

تصنيف ديوي ٣٧١.٣٩٦
مهارات حرفية وفنية
في التراث الوطني والفنون الإسلامية
إعداد
د. حسن محمد النابودة ، د. محمد فاتح صالح زغل
مركز زايد للتراث والتاريخ
مقاس ١٧×٢٤ ، ص ٢٩٢
علوم اجتماعية التعليم بالمحاضرات



مركز زايد للتراث والتاريخ
ZAYED CENTER FOR HERITAGE AND HISTORY

ص. ب ٢٣٨٨٨ العين – الإمارات العربية المتحدة – هاتف: ٧٦١٥١٦٦-٣-٩٧١+ ، فاكس: ٧٦١٥١٧٧-٣-٩٧١+
P.O. BOX 23888 AL AIN - U. A. E. - TEL: 971- 3 - 7615166, FAX: 971 - 3 - 7615177
E-mail: zc4hh@zayedcentre.org,ae

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة المركز

أعطى صاحب **السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس الدولة**، حفظه الله قضايا التنمية البشرية وبناء الإنسان الأولوية القصوى من اهتمامه وجهده، إيماناً من سموه بأن الإنسان هو محور كل تقدم حقيقي، وأكد سموه في هذا الخصوص «أن الثروة ليست ثروة المال بل هي ثروة الرجال»، وجاءت توجيهات **سمو الشيخ سلطان بن زايد آل نهيان** نائب رئيس مجلس الوزراء، رئيس نادي تراث الإمارات بضرورة الاهتمام بالشباب، وتدريبهم وتأهيلهم ليضطلعوا بمسؤولياتهم في مختلف مجالات العمل الوطني. وانطلاقاً من هذه التوجيهات فقد أخذ المركز على عاتقه إقامة الدورات التدريبية وهي في خطته السنوية كل عام، فأقام عدداً من الدورات المتخصصة لقيت نجاحاً وترحيباً من الشباب.

ويحوي هذا الكتاب جملة البحوث التي ألقيت في الدورة التدريبية الرابعة التي سعى مركز زايد للتراث والتاريخ إلى تنفيذها، تطلعاً منه للتواصل مع المجتمع ، ووضع إمكاناته كلها في سبيل تأهيل كوادر مواطنة لأخذ دورها في بناء مجتمعها، وذلك تعزيزاً لرسالته في خدمة المجتمع.

وتأتي الدورة الرابعة هذه لتؤكد مدى النجاح الذي أحرزته خطة المركز في عقد الدورات التدريبية التي عملت على جذب عدد من المتدربات واستقطابهن، مما يهيئهن لأخذ دورهن في جمع تراث الإمارات وتوثيقه، والعكوف على تحليله من بعد.

وجاءت أبحاث هذه الدورة ملبية لكثيرٍ من حاجات البحث العلمي في دولة الإمارات؛ ذلك أن هذه الأبحاث ذات سمتين هامتين، الأولى: الشمولية، والثانية: الخصوصية، ففيها إطلالات على التراث العربي والإسلامي، كإلقاء الضوء على الأسس البنائية لكل من الصنجات المزرة، والمفروكة الإسلامية، وفيها كذلك وقفات مع الفنية العالية للمخطوط العربي الإسلامي التي تظهر مدى الاهتمام به، ثم مع الخط العربي وأشكاله وتطوّره عبر قرون من التاريخ، والنقود التي كانت متداولة في الماضي على هذه البقعة، وأشكالها،

ومقاديرها، والكشف عن إسهام المدرسة الأحمدية في العملية التعليمية، وغير ذلك.

ونحت بعض الأبحاث منحى آخر، فتوقّفت ملياً عند سبل استخدام الأجداد سعف النخيل في صناعة الورق في منطقة الخليج العربي عامة وفي منطقة الإمارات بشكل خاص. ثم ألمّت بفنون تراثية عربية إسلامية، فكشفت عن مدى إدخال عنصر الخط العربي وبعض وحدات التراث الشعبي الخليجي المسمى بـ (السدو)، مما جعله مدخلاً إلى إبداع لوحة زخرفية ملونة.

وامتازت هذه البحوث- إلى جانب السمتين السابقتين- بأنّ سطرتها أقلام نخبة من أساتذة متخصصين، لها باع طويل في هذا الميدان، ولديها القدرة على تحقيق الفائدة فيما ندبت إليه.

وكل هذا وذاك يراد منه تأكيد اللحمة والاتصال بتراث الأجداد، وبما كانوا يمارسونه من حرف يدوية وفنية تنبئ عن مدى استفادة الإنسان مما يحيط به، ومستوى استغلاله لمعطيات بيئته، وتواشج هذا كله تواشجاً وثيقاً بالفن العربي الإسلامي العريق.

وختاماً نتوجه بالشكر إلى جميع الجهات المشاركة في هذا النشاط من مؤسسات وأفراد، متمنين من الله أن يوفقنا جميعاً لما فيه خير الوطن.

والله من وراء القصد،،،

المحاضرات

م	عنوان المحاضرة	المحاضر
١	الفن الإسلامي وأهم الأشكال القائم عليها	أ.د. ليلى أحمد علام
٢	فن الورق المرمري أو (فن الإبرو)	أ. بسام داغستاني
٣	تاريخ الطباعة العربية	أ.د. عبدالإله نبهان
٤	زخارف ومنمنمات في المخطوطات الإسلامية	د. صلاح الدين شيرزاد
٥	الزخرفة والتصوير في المخطوطات العربية	أ.د. يحيى محمود بن جنيد
٦	الخط العربي وتطوره عبر العصور	أ.د. قاسم السامرائي
٧	النخيل في التراث العربي بين الحرفة والدلالات الرمزية	أ. د. محمد توهيل عبدأسعيد
٨	التراث الإنساني في الشعر النبطي	د. فالح حنظل
٩	مهارات حرفية وصناعات يدوية رعوية	أ. عبدالله عبدالرحمن
١٠	أخلاقيات المهن الحرفية والفنية في التراث	أ.د.محمد توهيل عبدأسعيد
١١	النقود في الإمارات (١٦٠٠م - ١٩٧٣م)	أ.عبدالله بن جاسم المطيري
١٢	مشروع المدرسة الأحمدية	قسم المباني - بلدية دبي
١٣	صناعة الورق من سعف النخيل	أ.بسام داغستاني



الفن الإسلامي وأهم الأشكال القائم عليها

المحاضر
أ. د. ليلى أحمد علام
أستاذ التصميم - كلية التربية - جامعة قطر



الفن الإسلامي
وأهم الأشكال القائم عليها

أولاً: **المفروكة الإسلامية:**

المحتويات:

- ❖ المفروكة، والرمز.
- ❖ الأساس الهندسي للمفروكة.
- ❖ المفروكة ونظرية التطور التاريخي بدءاً من الحضارة القديمة وحتى العصر الإسلامي.
- ❖ المفروكة في التصميمات الكتابية.
- ❖ المفروكة في الاستخدامات الحديثة والفن المعاصر.
  - الفنان العالمي بول كلي .Klee P
  - الفنان العالمي بيت موندريان .Mondrian P
  - الفنان العالمي مارت اشر .Escher M
  - الفنان العالمي فيكتور ڤازاريلي .Vasaraly V
- ❖ المتغيرات البنائية التي تؤثر في الخاصية الحركية للمفروكة في الأعمال الفنية الحديثة:

- الخصائص الحركية للمفروكة	- الحذف
- التكرار	-الإضافة
- الفصل	- المنظور
- التراكب	- الغائر والبارز
- التكبير المطرد	- اللون

أ- المفروكة والرمز

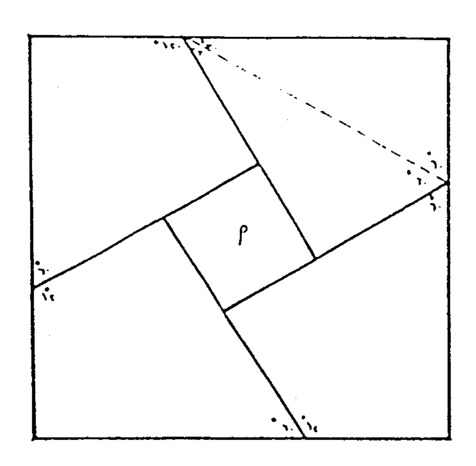
تعد المفروكة من الحلول الذكية التي استخدمها المسلمون لوصل الأضلاع الأربعة المكونة لها. كما أنها تمثل أقوى ترابط ممكن بين أربعة أجزاء من احتلال أكبر مساحة ممكنة. والخاصية الحركية للمفروكة ناتج من قانونها البنائي مما يجعلها تتميز بحركة ذات اتجاهين من خلال العلاقة الترابطية المتبادلة بين أربعة الأضلاع والمربع المركزي المائل ليوحي بحركة جهة الشمال، وأربعة الأشكال المتماثلة الرباعية ومقدمتها التي تشبه السهم؛ مما يوحي بحركة أخرى جهد اليمين، فتبدو ذات حركتين للداخل والخارج في وقت واحد.

وإنَّ تطابق الشكل الإثني عشر والكل الرباعي الذي تتكون منه المفروكة يوحي بمغزى رمزي متصل بعلم الفلك والأبراج الفلكية عند المسلمين، ويؤكد العلاقة بين المفردات الأربع المكونة لوحدة المفروكة، وبين الصفات الجوية الأربع: البرودة والسخونة والرطوبة والجفاف[1].

وقد استخدمت الخيوط في عمل عقدة مربعة لها أربعة أجنحة (المفروكة) واستخدمت في أغراض سحرية في الحضارة المصرية القديمة واليونانية،كما جاء في القرآن الكريم «من شر النفاثات في العقد» (الفلق ١١٣:٤). حيث عقدت المفروكة بالخيوط الحريرية يصعب فكها. كما استخدمها الصيادون في صنع شباك الصيد وتزيين مراكبهم، وقدسها الهنود قبل ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد كسحر مضاد للشياطين، أما في الصين فقد كانت تعني الكمال واللانهائية والبركات الوفيرة.

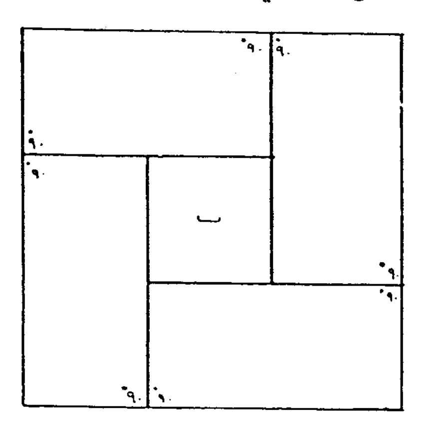
ب- الأساس الهندسي للمفروكة:

شكل مركب يتكون من أربعة أضلاع مستقيمة داخل مربع قائم نسبة كل ضلع من الأضلاع الأربعة إلى ضلع المربع ٣:٢ تكون أطرافها الداخلية مربعاً مركزياً مائلاً أو قائماً. وتلتقي أطرافها الخارجية عند أضلاع المربع المقابل لكل منها بزاوية ميل ١٢٠ و ٦٠ عند امتداد أضلاع المربع المركزي (أ) مما يترتب عليه تكون أربعة مساحات رباعية متماثلة كل مساحة منها مكونة من مثلثين وتحيط جميعاً بالمربع المركزي مكونة مفروكة مائلة شكل(١).



شكل (١) مفروكة مائلة

وعند التقاء أطرافها الخارجية عند أضلاع المربع المقابل لكل منها بزاوية ٩٠ و ٩٠ عند امتداد أضلاع المربع المركزي (ب) القائم. مما يترتب عليه تكون أربع مساحات رباعية مستطيلة متماثلة تحيط بالمربع المركزي مكون مفروكة قائمة شكل (٢).

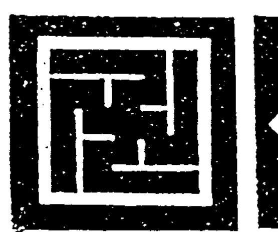
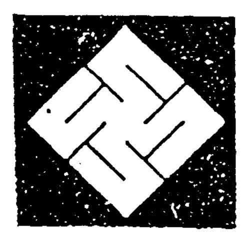


شكل (٢) مفروكة قائمة

ج- المفروكة ونظرية التطور التاريخي بدءاً من الحضارات القديمة وحتى العصر الإسلامي

يرجع الباحثون شكل المفروكة إلى أصول قديمة، حيث يتكون من زوايا متقاطعة ثنيت

أطرافها بزوايا قائمة. وقد شاعت له تسميات عدة في مناطق مختلفة من العالم شكل (٣). وقد وجد في مدافن ترجع إلى ما قبل التاريخ في مواقع مختلفة مثل المكسيك وأرجواي وأمريكا الشمالية. ومنذ الأزمان الغابرة شاع الاعتقاد بأن لهذه العلامة علاقة مؤكدة بدوران السموات، وبآلهة الشمس والمطر كرمز لحركتها المتتابعة التي تتبع من مصدر مركزي[٢].

شكل (٣) يوضح تقاطع الزوايا

وفي الحضارة المصرية القديمة اتخذت المفروكة مظهراً زخرفياً لأشكال مبتكرة لنوع زخرفي هو ما نطلق عليه اسم الرباعيات أو المتربعات - أي الزخرفة المتوالدة بالتساوي في أربعة اتجاهات، والتي تنحصر في وسطها أشكال رباعية. وقد بدأت تظهر هذه الوحدات الجديدة في الحضارة المصرية القديمة من عهد الأسرة الثامنة عشرة وانتشرت في عهد الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين[٣].

يتضح هذا في الزخرفة الموجودة على مقبرة من الأسرة (١٨) على شكل وحدة متوالدة من حلزونيات مكونة شكل المفروكة من أربعة الخطوط المستقيمة الخارجة من الحلزوني تمثل شكل المفروكة القائمة كما هو موضح في شكل (٤).

وقد ظهرت المفروكة في الحضارة الإغريقية على شكل الصليب المعقوف كشكل زخرفي على إطارات الصور. كما استخدم في تزيين الكرانيش الجصية أو كحفر على الحجر والخشب كما في شكل (٥).

كما ظهرت المفروكة كشكل تقني في الزخرفة المنحوتة على أعلى الأعمدة البيزنطية من خلال زخرفة على تاج بيزنطي شكل(٦).

وفي الفن الصيني ظهرت وحدة المفروكة بأشكال متنوعة مطبوعة على القماش أو

منقوشة على الحجر أو الخشب أو مصنوعة من الحديد، وتظهر المفروكة في شكل آخر يسمى طاحونة هواء معقدة، ويستخرج من الشبكية المربعة كما في شكل(٧).

وتتضح في الشكل (٨) المفروكة المائلة متموجة وتسمى طاحونة هواء معكوسة متموجة.

ثم جاءت الحضارة الإسلامية واستمدت أصولها من فنون الحضارات السابقة عليها، حيث جنى من تراثها واختار منها ما يلائم الطرز الجديدة، وتمثل ما احتفظ به من عناصر، ثم أعطى هذه العناصر طابعه الخاص، أعطاها وجهاً جديداً، وهكذا حقق الفن الإسلامي استقلاله تدريجياً وامتلك أسلوبه المميز وأضفى على الأصول القديمة سمته الخاصة.

وقد بدأت نهضة الفنون الإسلامية مع قيام الدولة الأموية بدمشق وانتقال مركز الخلافة إلى خارج الجزيرة العربية، فقد تابع حكام المسلمين اهتمامهم بالفنون المعمارية والفنون المرتبطة بها من أشكال الزخارف والتصميمات والرسوم التي طبقت على مختلف الخامات للأغراض المختلفة وتمت بلورة الأسلوب المتميز للفن الإسلامي في كل إقليم.

وقد تناول الفنان الإسلامي وحدة المفروكة طوال العهود المختلفة بأنماط متعددة لخدمة أغراض متباينة منها التقني والرمزي والزخرفي.

بدأ تطور المفروكة الإسلامية منذ **العصر الأموي** (١٤-١٣٢هـ/ ٦٦١-٧٤٩م) فبدأت بدايتها الأولى في تصميم مرسوم على الخزف بإيران ق. (١هـ-٧م) ويتضح في هذا الشكل أربعة عناصر في علاقة ترابطية مكونة في المنتصف شكل الصليب المعقوف بالمأخوذ من الحضارات السابقة على الإسلامي شكل (٩).

واستمر في **العصر العباسي** (١٣٢-٤٤٧هـ/ ٧٥٠-١٠٥٥م) تأثير الفن الأموي ظاهراً في البلاد الإسلامية بعد سقوط الدولة الأموية، وقد ظهر شكل المفروكة في قطعة من الخشب عليها حفر لأربعة أشكال في علاقة ترابطية تبادلية كما هو مبين ي شكل (١٠) عصر عباس بمصر ق.(٢هـ-٨م).

وفي **العصر الطولوني** (٢٥٤-٢٦٢ هـ / ٨٦٨- ٩٠٥م)، بالرغم من استقلال بعض البلاد التابعة للدولة العباسية كالدولة الطولونية إلا أن الطراز العباسي ظل سائداً في هذه الدولة بالإضافة إلى طرزهم المحلية. ويتضح ذلك في شكل مفروكة من العصر الطولوني تمثل قطعة عليها زخرفة من الجص من الدور المكتشفة في الفسطاط حول عقد في الدار

السادسة ق.(٢هـ -٨م) شكل (١١) ويظهر شكل المفروكة في الوحدة المستخدمة ذات الأذرع الأربعة.

أما في **العصر المملوكي** (٦٤٨-٧٢٩هـ / ١٢٥٠-١٥١٧م)، فتعد فترة حكم المماليك لبعض البلدان مثل مصر، العصر الذهبي لفن المعمار الإسلامي، وذلك لاهتمام سلاطينهم بتشييد المساجد والمدارس والأضرحة، لذلك تتوافر أمثلة كثيرة من أشكال المفروكة في مصر في العصر المملوكي، ففي مجموعة مباني السلطان قايتباي الشركسي (١٤٧٢م) على خلفية الباب الرئيسي في الوسط شكل المفروكة القائم وبداخله أربعة أشكال للمفروكة المائلة في علاقة تكوينية تكرارية مع شكل المفروكة القائم الذي يجمعها كما في شكل (١٢).

وفي **العصر العثماني** (٦٨٠-١١٣٤هـ/ ١٢٨١-١٧٣م) اتسعت الامبراطورية العثمانية في أواسط القرن السادس عشر الميلادي فشملت جنوب شرق أوروبا بالإضافة إلى العراق والشام ومصر، وقام على يد الأتراك العثمانيين طراز فني تميز بكونه ملتقى تيارات مختلفة. إلا أن الضعف دب في الإمبراطورية العثمانية في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي. وقد ظهرت أشكال المفروكة المائلة والقائمة معاً على الواجهة الداخلية لنوافذ جامع المحمودية بالقاهرة ق.(٩هـ-١٥م)، استخدم فيها طريقة الحفر المائل في القطع المستطيلة والقطع التي تشبه الطائرة الورقية في المفروكة المائلة التي تسمى كنجة أما القطع التي تحيط بها فقد حفرت حفراً متوازياً كما في شكل (١٣).

د- المفروكة في التصميمات الكتابية

تطور الخط العربي في مستويات التنوع والتجويد حتى وصل إلى درجات رائعة من الجمال، وأصبح عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة الإسلامية، فإلى جانب المصاحف وسائر المخطوطات ظهرت الحاجة إلى زخرفة العمارة بالآيات القرآنية والكتابات الدعائية والتاريخية. فأصبحت الكتابة العربية عنصراً أساسياً من مكونات فن العمارة الإسلامية، مما أكسبها جمالاً ورصانة بالإضافة إلى استخدام الكتابة العربية لتسجيل الآيات القرآنية والأدعية استعملت فيها الكلمات والحروف العربية كعناصر زخرفية جميلة تكمل التكوين العام للتحفة المنقوشة عليها.

وقد استعار الخطُّ الكوفيُّ المربَّع شكل المفروكة كرمز واضح منسجم مع الفكر التوحيدي

في العصر الإسلامي. وتستخدم المفروكة كشكل زخرفي وتقتني بكثرة في نظام التربيع لأنها تُعدّ أنسب حل لتكرار الكلمة أربع مرات من الجهات الأربعة في علاقة ترابطية حركية. والأشكال (١٤) و(١٥) و(١٦) و (١٧) و (١٨) نماذج لاستخدام الخط التربيعي في تآلف مع الأساس البنائي للمفروكة.

هـ- المفروكة في الاستخدامات الحديثة والفن المعاصر

❖ **بول كلي** Klee P.

استخدم المفروكة كحل بنائي في لوحته المسماة «ألعاب نارية» انجزها عام ١٩٣٠-م كما في شكل (١٩) كذلك لوحة رؤوس الرماح كما في شكل (٢٠) عام ١٩٣٨م.

❖ **بيت موندريان** Mondrian P.

تتضح المفروكة في إحدى أعمال موندريان التي ترجع إلى عام ١٩١٧م وعنوانها «تكوين» شكل (٢١).

❖ **مارتس اشر** Escher M.

تتبين المفروكة في بعض أعمال الفنان الهولندي مارتس اشر ومنها لوحة انتجت عام ١٩٣٧م تسمى «التطور» شكل (٢٢).

❖ **فيكتور ڤازاريلي** Vasaraly V.

تتضح المفروكة القائمة في أعمال فيكتور ڤازاريلي عام ١٩٢٨، ١٩٢٩م عندما كان طالباً في الباهاوس ببودابست ويوضح الشكل (٢٣) أربعة أعمال تعتمد على المفروكة القائمة داخل مربع في بنائها. وعمل آخر لفيكتور ڤازاريلي عام ١٩٥٩م تتضح به المفروكة كأساس بنائي للوحة.

❖ **جان لاركر**

تتضح المفروكة في عملين للفنان مستخدماً الخداع البصري ويعتمد بناؤهما على المفروكة القائمة والمائلة كما في الشكلين (٢٤) و(٢٥).

و- المتغيرات البنائية التي تؤثر في الخاصية الحركية للمفروكة في الأعمال الفنية الحديثة:

١- **الوضع**: ويقصد به التغير عن طريق الانعكاس لشكل المفروكة أو ميل الشكل؛ فعندما

تغير الوضع يتغير التأثير المرئي للشكل، كما في كل (٢٦).

٢- **التكرار**: توفر وحدة المفروكة تركيبات تكوينية شديدة التنوع في حالات تكرارها بطرق مختلفة، كما في شكل (٢٧).

٣- **التكبير والمطرد**: إن التكبير المطرد يعطي إحساساً بالعمق. كما يعطي ايقاعاً تكرارياً للأشكال وذلك يؤثر في الخاصية الحركية للمفروكة ويحقق حلولاً بنائية مختلفة ناتجة من العلاقات التشكيلية الجديدة. كما في شكل (٢٨).

٤- **الحذف**: يؤثر الحذف في الخاصية الحركية للمفروكة مما يزيد من علاقتها وحلولها التشكيلية. كما في شكل (٢٩).

٥- **الفصل**: استخدام مسافة تبعد مساحات المفروكة عن بعضها يؤثر على الخاصية الحركية للمفروكة كما يعطي حلولاً بنائية، كما في شكل (٣٠).

٦- **الإضافة**: إضافة خط مستقيم أو نصف دائري إلى خط المفروكة الأساس، قد يؤثر على خاصيتها الحركية.

٧- **التراكب**: يعني اختفاء أجزاء من العناصر البعيدة في التكوين نتيجة لوجود عناصر أخرى أمامها، وظاهرة التراكب هذه تحدث بين وحدتين أو أكثر وهو إما تراكباً جزئياً أو كلياً. شكل (٣١و ٣٢).

٨- **المنظور**: هو أقرب الطرق للتعبير عن الإحساس المرئي بالأشياء ويستخدم الفنانون ظاهرة الخداع البصري للتعبير عن رغبتهم في تحريك العمل الفني إلى الإيحاء بالحركة.

٩- **الغائر والبارز**: وهو نوع من التأثير الموضوعي حيث تستخدم المستويات المختلفة مادياً لتحقيق حركة من الاتجاهات محددة تساعد على التأثير على الخاصية الحركية للمفروكة وتعطي حلولاً بنائية وتحقيقاً عن طريق الظلال الواقعة الساقطة عليها. شكل (٣٣).

١٠- **اللون**: هو نوع من التأثيرات الفسيولوجية الناتجة على شبكية العين سواء أكانت ناتجةً عن المادة الصباغية الملونة أم عن الضوء الملون. كما أن للون تأثيراً منظورياً يقصد به ردود الأفعال التي تحدث الإحساسات بالبعد والقرب عن سطح ملون.

ثانياً: الصنجات المزررة

المحتويات:

أ- ما هي الصنجات المزررة الإسلامية.

ب- تاريخ الصنجات المزررة عبر العصور الإسلامية

- العصر الفاطمي
- العصر الأيوبي
- العصر المملوكي
- العصر العثماني
- العصر الحديث

جـ - حصر الصنجات المزررة الهندسية والنباتية وتوصيفها.

د- الصفات الإنشائية التي تتميز بها بنائية الصنجات المزررة الإسلامية.

- العلاقة بين الشكل والأرضية.
- التباين في اللون وتبادل السالب والموجب.
- التتابع التكراري للوحدات.
- التماثل.
- التداخل.
- التراكب.

هـ- عرض لأعمال بعض الفنانين المعاصرين المستنبطة من الإنشائية البنائية للصنجات المزررة.

- الفنان مارتس ايشر.
- الفنان ميشيوكو.
- الفنان رؤوف عبدالمجيد.

أ- ما هي الصنجات المزررة الإسلامية:

الصنج المزررة هي المصطلح الشائع عند مؤرخي العمارة المراد به وصف الوحدات المقطوعة من الأحجار التي تختلف في النوع والصلادة واللون. والتي تثبت بالتداخل الكامل لتشكيل أعلى الفتحات المعمارية في الفن الإسلامي، وهي «عنصر معماري ترتب ظهوره على

استخدام مادة الحجارة، التي مكنت البناة باستخدام هذا الأسلوب في عمل العقود المنبطحة والعتبات الأفقية في أعلى الفتحات، وذلك بعمل مجموعة من القطع الحجرية فيها بروزات وتجاويف تقابلها تجاويف وبروزات بالتراتب ومتوافقة معها وعند جمعها تكون وحدة كاملة مترابطة بقوة، وقد اتجهت أشكالها ناحية زخرفية أثناء تأديتها لهذه الوظيفة الإنشائية، ولكنها ظهرت كأشكال زخرفية محضة في عقود المحاريب الرخامية وإطاراتها العلوية المستطيلة[٤].

والصنجة في الأصل اللغوي مأخوذة من الفارسية وتعني سنكة؛ أي الوزن أو المعيار[٥]

فهي تلك الوحدات التي تستعمل في العقود والأعتاب وتستخدم لغرضين، الأول إنشائي وهو منع انزلاق مكونات العقد. والثاني زخرفي، ذلك أنها تتشكّل من لونين هما الأبيض والأسود أو الأحمر والأبيض متعاقبين.

والجدير بالذكر أن عملية «تزرير» قطع الأحجار تكاد تكون مقصورة على العقود والأعشاب، وقد تستعمل أحياناً في أجزاء أخرى من البنايات كحشوات جلسة حجر المدخل. وعندما تقص الصنجات المزررة المكونة للأعتاب العالقة من خامة الحجر تكون وظيفتها بنائية زخرفية.

ب- تاريخ الصنجات المزررة عبر العصور الإسلامية

يتميز الفن الإسلامي بإبداع أمثلة متعددة من تلك التكوينات التي تتبادل بالقوة الإنشائية الناتجة عن تلك العلاقة من ناحية، وعلى درجات عالية من التراكيب البنائية للوحدات الهندسية والبنائية من ناحية أخرى. ونشاهد تطوراً ملحوظاً في ظهور أشكال جديدة للصنجات المزررة في العصر الأيوبي وخاصة في التقاسيم الزهرية لهذه الصنج، فقد قصت الصنجة على هيئة زهرة الزنبق، وعشقت بالتعارض، زهرة قائمة منتصبة وزهرة متدلية ونجد هذه النوعية من الصنجات قد حظيت بحظ وافر في عمارة المماليك، وتطورت نوعيات الصنجات المزررة في العصر المملوكي وتنوع أنماطها الزخرفية[٦].

وفي بداية العصر الفاطمي اتخذت الصنجات شكلاً مسطحاً (شكل الوتد) وهذه الأشكال المبسطة للصنجات المزررة الإسلامية ظهرت في بداية العصر الفاطمي بظهور خامة الحجر بدلاً من خامة الآجر التي كانت مستخدمة في العصر الطولوني.

أما في العصر الأيوبي فقد اتخذت الصنجات المعشّقة أهمية كبرى، ولكن بعضها احتفظ

بالشكل الذي ظهر به في العصر الفاطمي وهو الذي يتكون من أنصاف دوائر متقابلة أو متعارضة مرتبطة بخطوط مستقيمة قصيرة ونشاهد في جانب آخر من الصنجات التي تميز هذا العصر تطوراً ملحوظاً في ظهور أشكال جديدة خاصة في التقاسيم الزهرية لهذه الصنج.

وفي العصر المملوكي تطورت أشكال الصنجات المزررة الإسلامية إلى أنواع عديدة رائعة تميزت بها الصنج في هذا العصر. فقد انتقلت من الأشكال اليسيرة التي ظهرت بها في العصور السابقة إلى أشكال مركبة غاية في الروعة، فيصعب على المرء أن يتصور كيف أمكن للفنان أن يصل إلى عمل هذه الصنجات المزررة ببعضها بواسطة حليات على شكل زهرة الزنبق أو الورقة ذات الثلاث فصوص في كلٍّ من الصنجات باطنها في الوقت نفسه.

وفي العصر العثماني احتفظت الصنجات المزررة بشكلها الزخرفي ووظيفتها المعمارية التي وجدت عليها في العصر المملوكي شكل (١٤) وشكل (٣٥).

وفي العصر الحديث نجد الشكل البنائي قد غلب عليه هيئة الصنجات المزررة كما استخدم الفنان الإسلامي الألوان المتباينة في خامة الرخام ليقص منها صنجاته حتى يؤكد العلاقة المتبادلة بين الشكل والأرضية. وقد تخلت الصنجات عن وظيفتها المعمارية في هذا العصر وقام الفنان الإسلامي بتوظيفها زخرفياً في الأعتاب وكسوة المحاريب.

جـ- حصر الصنجات المزررة الهندسية والنباتية وتوصيفها.

يوضح الجدول التالي أشكال الصنجات المزررة في العصور الإسلامية بدءاً من العصر الفاطمي حيث اتخذت الصنجات الشكل الهندسي السهل ثم في العصر الأيوبي بدا الشكل الهندسي أكثر تعقيداً ثم في العصر المملوكي بدأت الصنجات تتخذ من النباتات أشكالاً لها، وفي العصر العثماني بلغت أوجها واستخدمت الأوراق النباتية وزهرة الزنبق أساساً في تشكيل الصنجات. انظر جدول رقم (٣٦).

د- الصفات الإنشائية التي تتميز بها بنائية الصنجات المزررة

❖ العلاقة بين الشكل والأرضية

من أهم الأسس المتبادلة التي تقوم عيها إنشائية الصنجات المزررة الإسلامية العلاقة المتبادلة بين الشكل والأرضية، فيؤكد كل منهما كيان الآخر وتتابعها وتكرارها مما يعرقل على الرائي أن يميز بين الشكل والأرضية أي بين السالب والموجب.

❖ التباين في اللون وتبادل السالب والموجب في الصنجات المزررة الإسلامية

التباين اللوني ظاهرة استخدمها الفنان الإسلامي كأساس لإنشائية الصنجات الإسلامية لإيجاد نوع من التمييز بين الصنجة الواحدة والصنجة التي تجاورها في التتابعات التكرارية الزخرفية حيث تجاور الصنجة البيضاء صنجة سوداء لتؤكد كل منها شكل الأخرى.

❖ تبادل السالب والموجب في الصنجات المزررة الإسلامية

يقصد بالعناصر السالبة والموجبة في الصنجات المزررة الإسلامية تلك العناصر المكونة لشكل الصنجة، فكيفما أوجد الفنان تبايناً بين ألوان الصنجات المتجاورة أوجد تبايناً بين العناصر السالبة والموجبة في شكل الصنجات المزررة المتجاورة عن طريق ملائمة بروز بالصنجة يلائمه دخول مماثل له في الصنجة التي تجاورها، وهذا لقيام الصنجات بدورها البنائي والجمالي التي صممت من أجله كما في شكل (٣٧).

❖ التتابع التكراري للصنجات المزررة الإسلامية

انحصرت النظم التكرارية للصنجات المزررة الإسلامية تبعاً لظهورها في الأعتاب العالقة ودعامات الأعمدة وفتحات النوافذ عبر العصور الإسلامية في نوعين من الأنظمة التكرارية المنتظمة وهي:

١- نظام المصفوفات الأفقية.

٢- نظام المصفوفات الرأسية والأفقية.

والشكل (٣٨) والشكل (٣٩) يوضحات نظام تكرار الصنجات الإسلامية.

❖ التماثل

يظهر التماثل في تتابعات الصنجات المزررة الإسلامية فتتماثل الوحدات المكونة سواء كان التماثل التام أو التماثل في الهيئة وعدم التماثل في اللون.

❖ التداخل

يقصد به دخول الوحدات في بعضها البعض. وقد وجدت عدة طرق استخدمها المعماري لتداخل الوحدات وتعاشقها وهي التداخل الجانبي - التداخل الأمامي الخلفي.

❖ التراكب

يعني اختفاء أجزاء العناصر نتيجة لوجود عناصر أخرى أمامها، وقد ظهر التراكب

بنوعيه في كثير من الأعتاب العالقة في العمارة الإسلامية المكونة من أشكال الصنجات المزررة الإسلامية وخاصة في الأعتاب الحجرية.

هـ- عرض لأعمال بعض الفنانين المعاصرين المستنبطة من الإنشائية البنائية للصنجات المزررة.

❖الفنان مارتس اشر:

يعد الفنان «ايشر» من الفنانين الغربيين الذين تأثروا بالفن الإسلامي من خلال زيارته لإسبانيا عام ١٩٢٢م وتأمله لنظم الهندسيات الإسلامية المنفذة على أسطح وأرضيات مساجد الهامبرا وغرناطة وقرطبة بالأندلس.

وتعدّ أعمال الفنان ايشر من أبرز الأعمال الفنية المعاصرة تأثراً بإنشائية الصنجات المزررة الإسلامية من حيث تعاشق عناصره بعضها مع بعض. كما في شكل (٤٠) و(٤١).

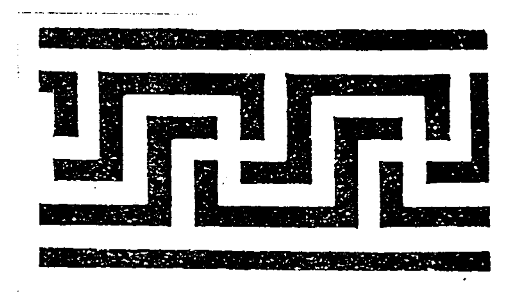
❖ الفنان ميشيو كوبو

استخدام الأسود والأبيض متعاقبين ليؤكد مفهوم التباين بين الوحدات. وكذا العلاقات الإيجابية بين كل من الشكل السالب والشكل الموجب. واتخذ الفنان التكرار المنتظم على المحور المائل كما يتضح عند استخدامه للشفافية ليخلق نوعاً من الإيقاع المنتظم، وبالنظر إلى الصفات الإنشائية للوحدة نجد أنها تتفق وإنشائية الصنجات المزررة الإسلامية كما في شكل (٤٢).

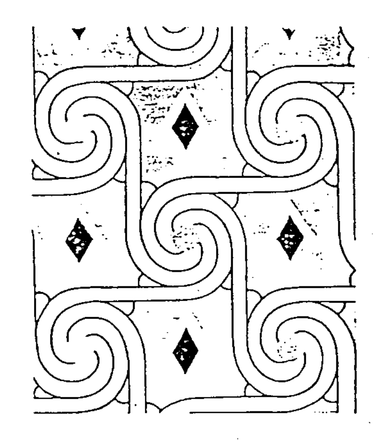
❖ الفنان رؤوف عبدالمجيد

يعد الفنان رؤوف عبدالمجيد من بين الفنانين العرب الذين استلهموا التراث الإسلامي في مراحله، وهذا يرجع إلى ما يتضمنه التراث الإسلامي من حلول تشكيلية يمكن استثمارها برؤى متجددة.

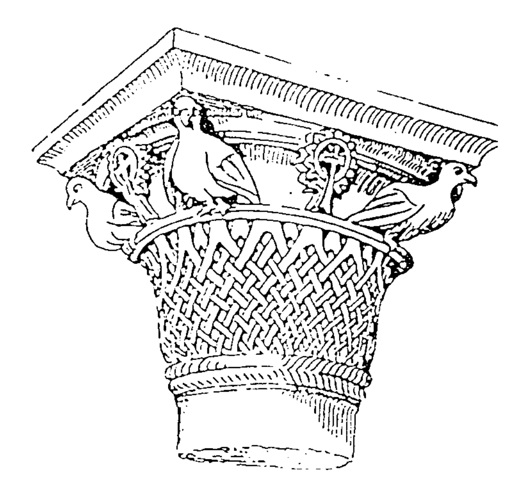
فقد تناول بعض أشكال الصنجات المزررة كمنطلق تجريبي لإنتاج تصميمات معاصرة من خلال عدة ضوابط تشكيلية تتفق والصفات الإنشائية للصنجات المزررة الإسلامية، كما في الشكلين (٤٣) و(٤٤).



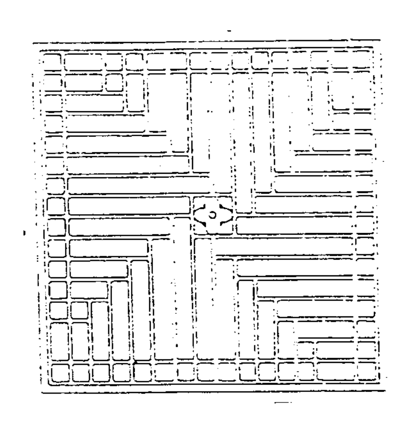
شكل (٥)



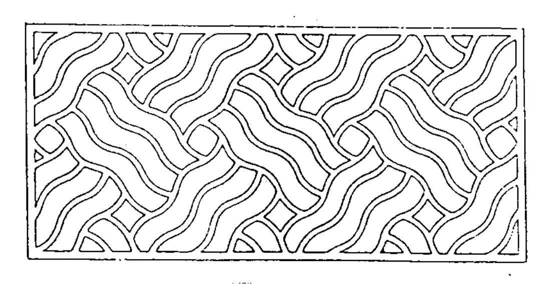
شكل (٤)



شكل (٦)

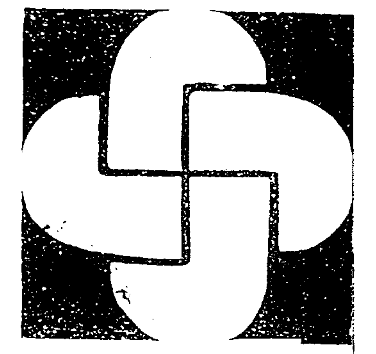


شكل (٧)

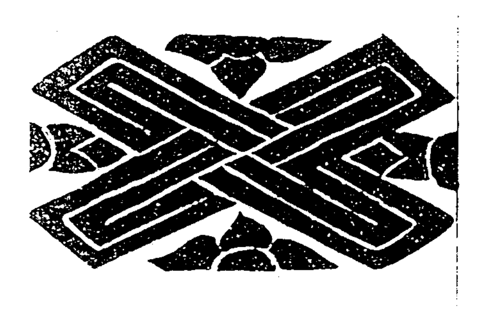


شكل (٨)





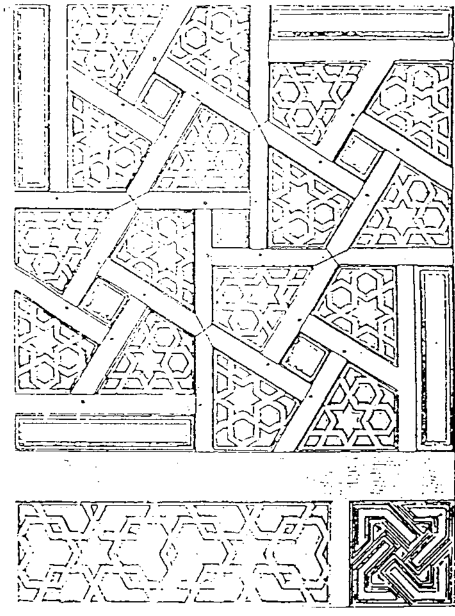
شكل (٩)



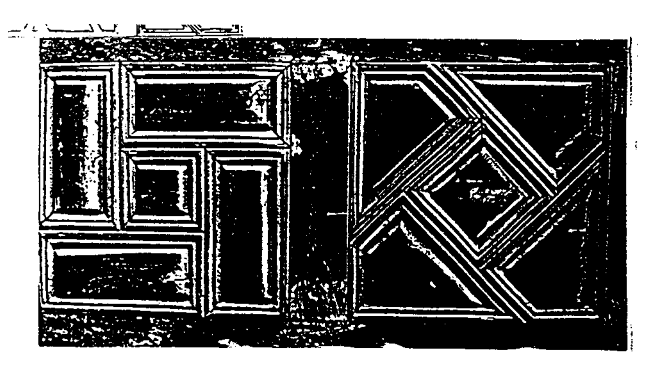
شكل (١٠)

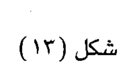


شكل (١١)

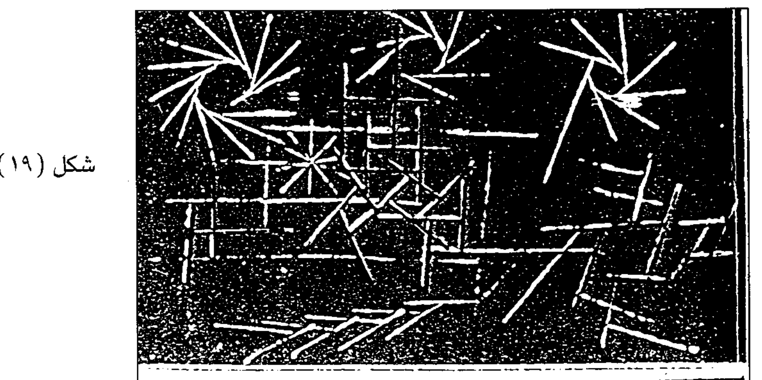
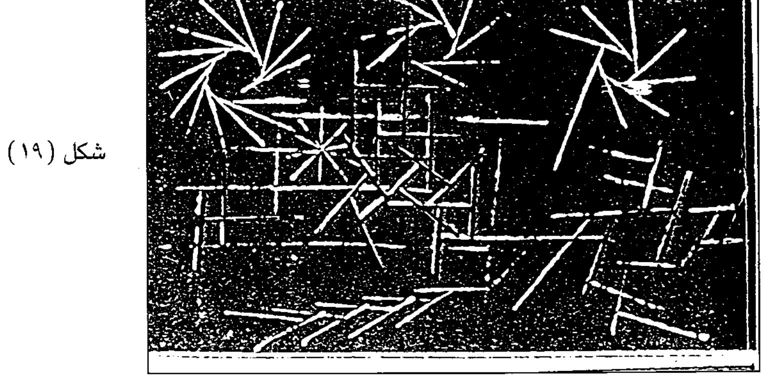


شكل (١٢)

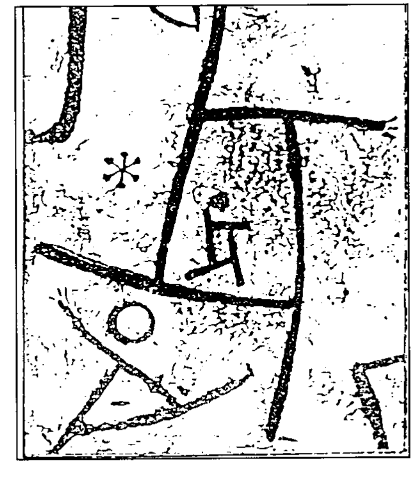




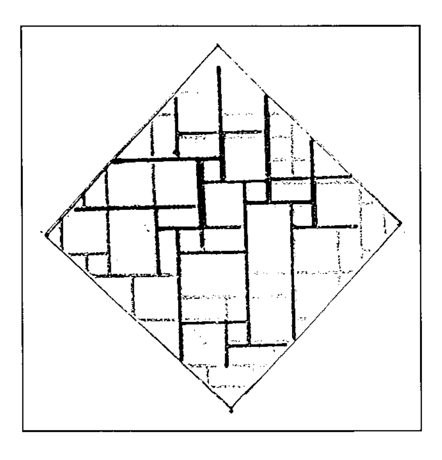
شكل (١٣)

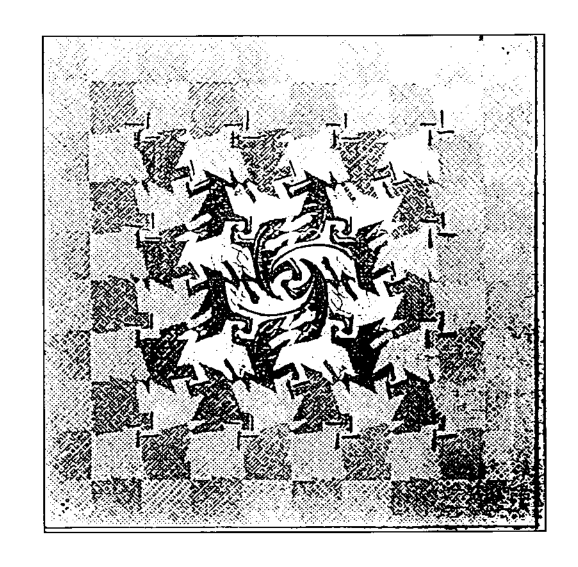
شكل (١٩)



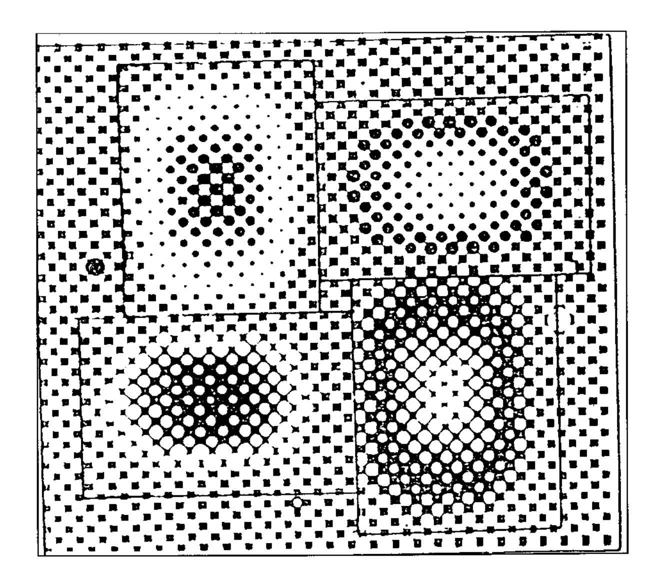
شكل (٢٠)



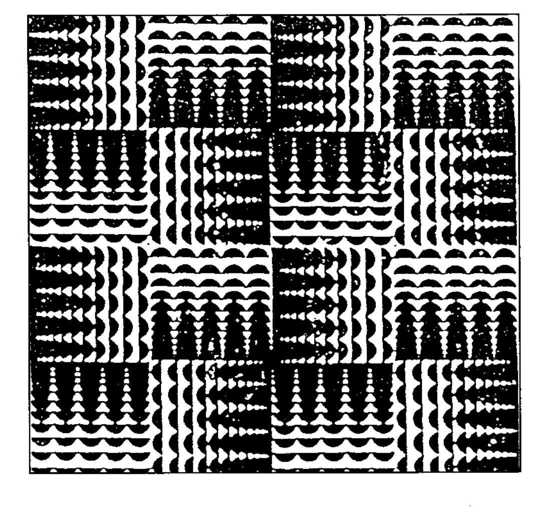
شكل (٢١)



شكل (٢٢)

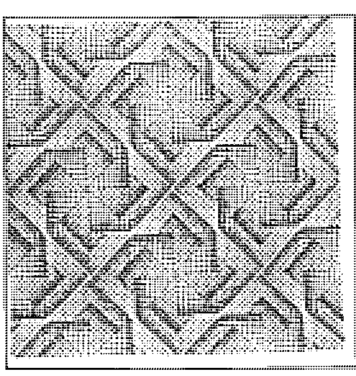


شكل (٢٣)

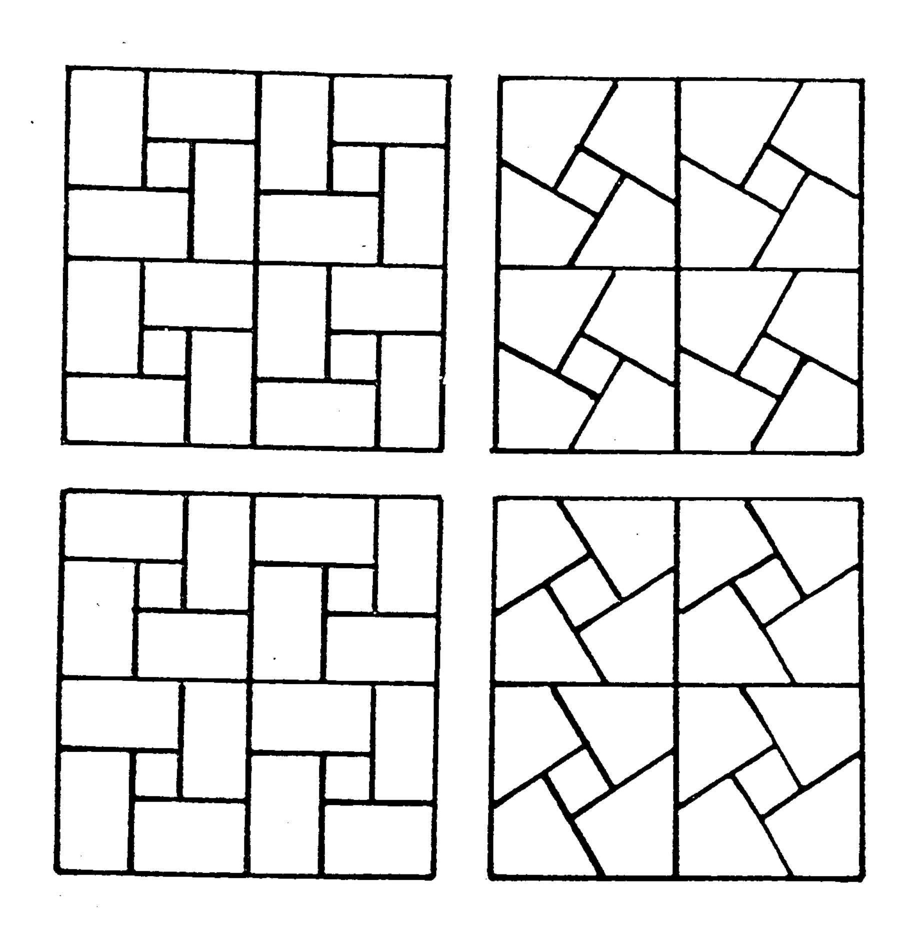




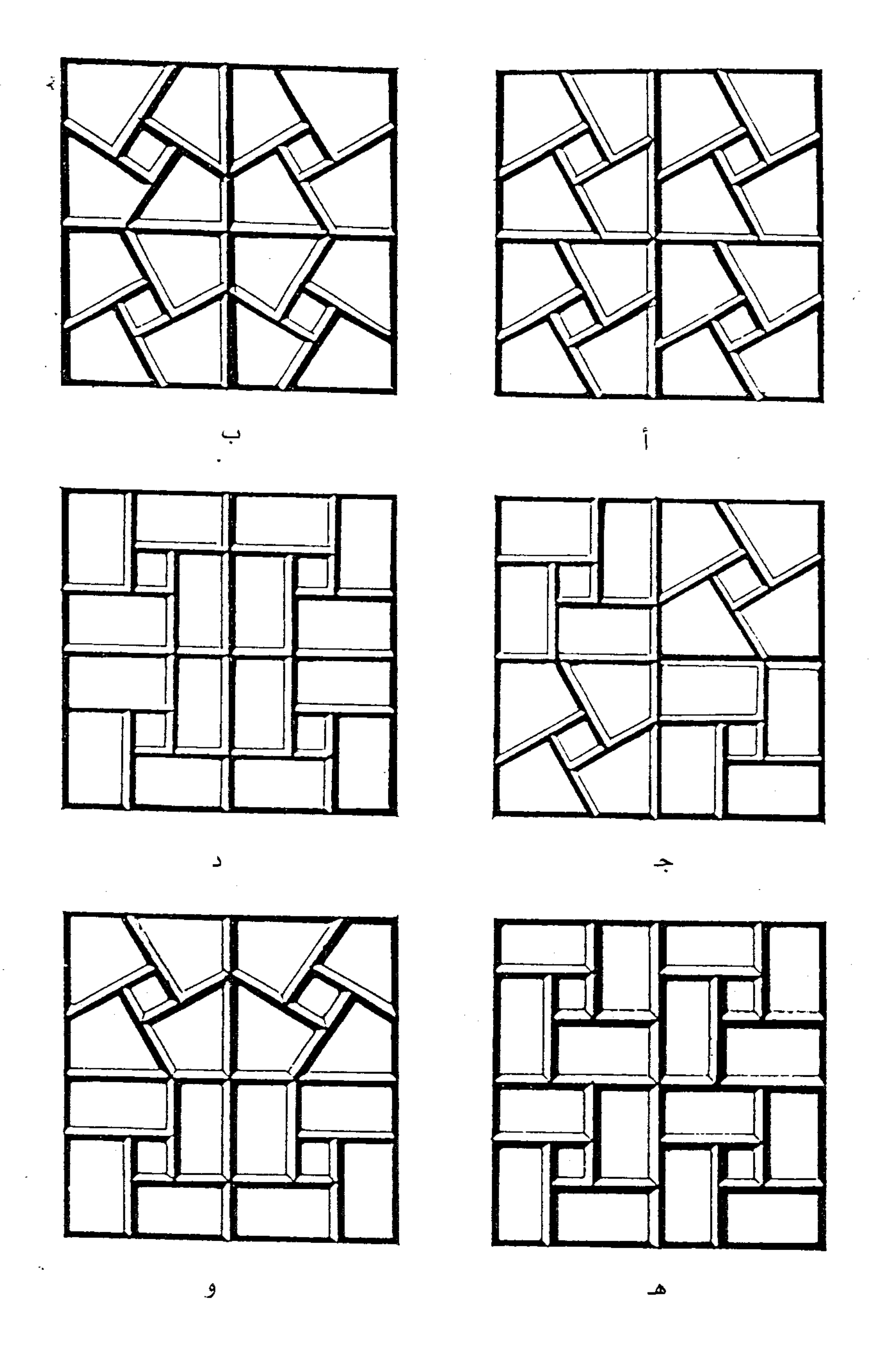
شكل (٢٤)



شكل (٢٥)



شكل (٢٦)



شكل (٢٧)

شكل (٢٨)

شكل (٢٩)

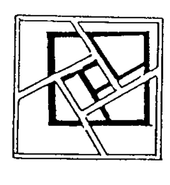
أ ب جـ

د هـ و

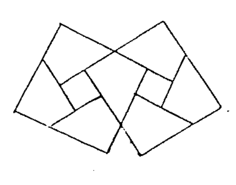
شكل (٣٠)

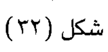
أ ب جـ د

مفروكتين متراكبتين كاملاً

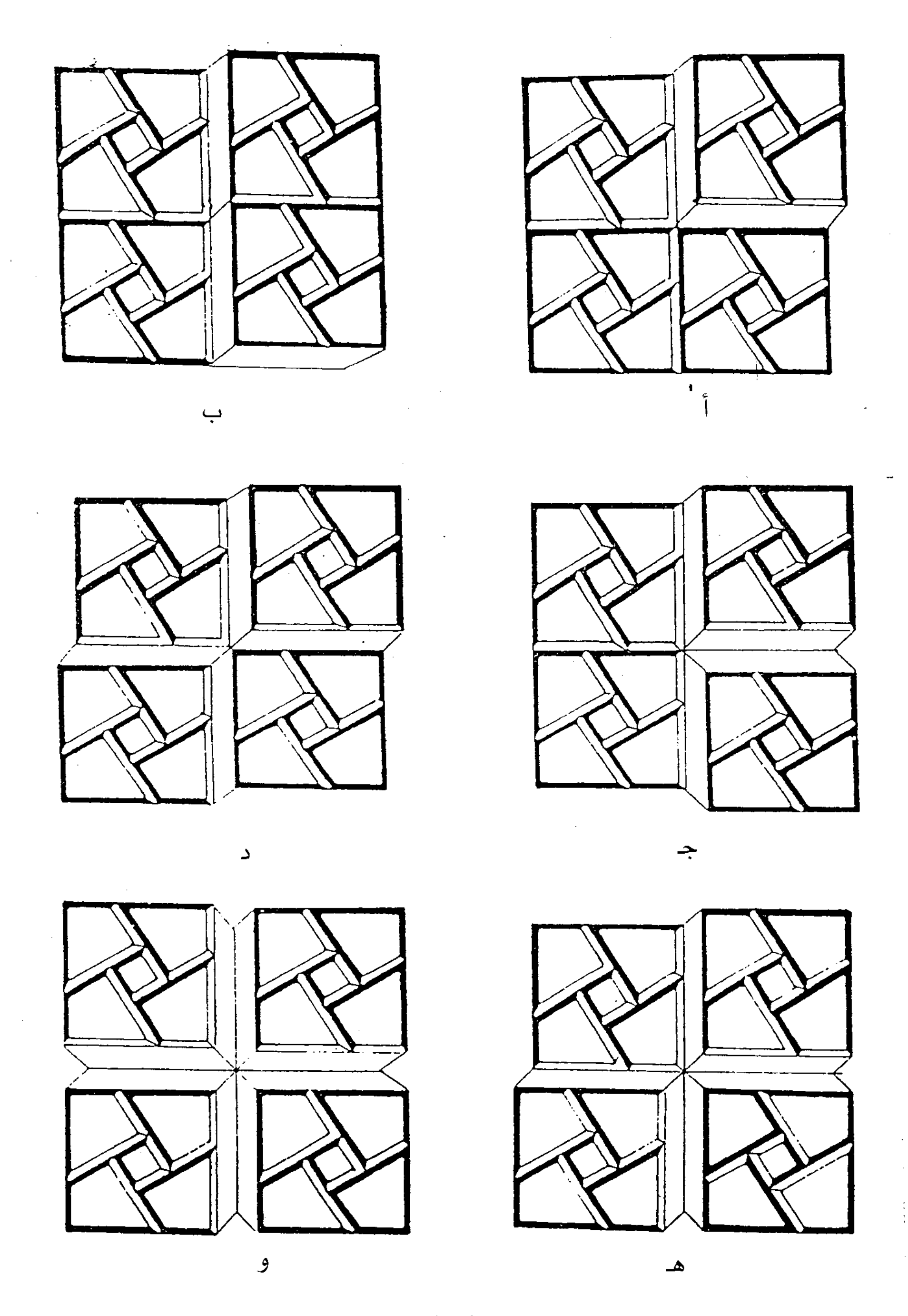


شكل (٣١)



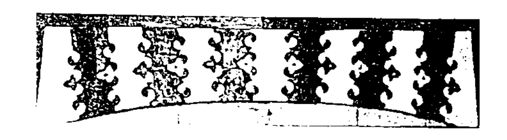


شكل (٣٢)



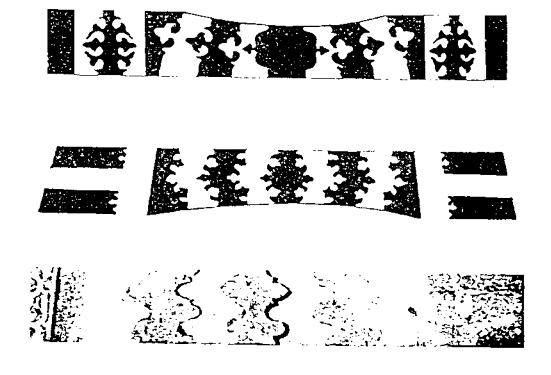
شكل (٣٢)

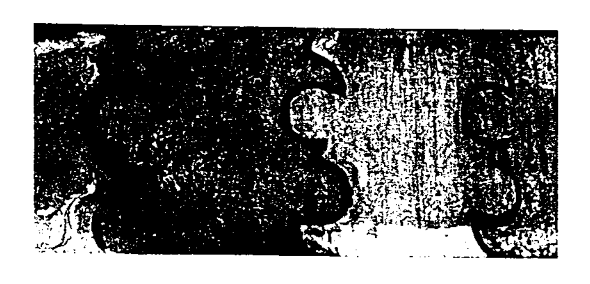


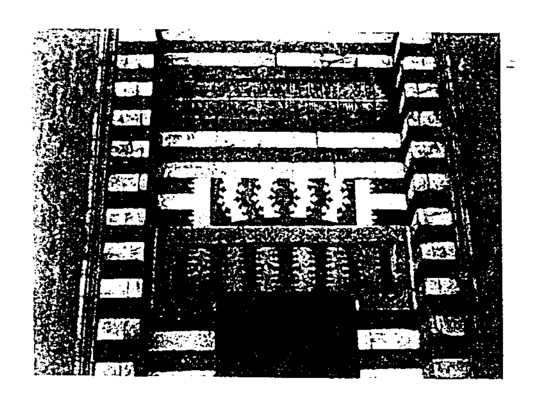
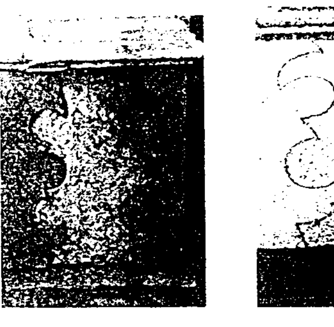
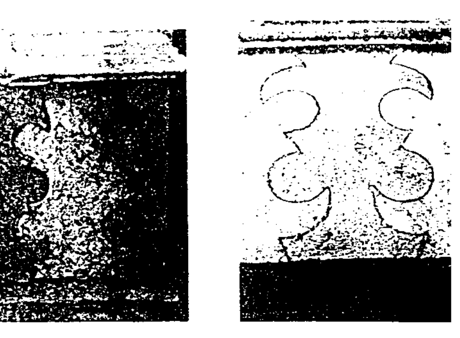
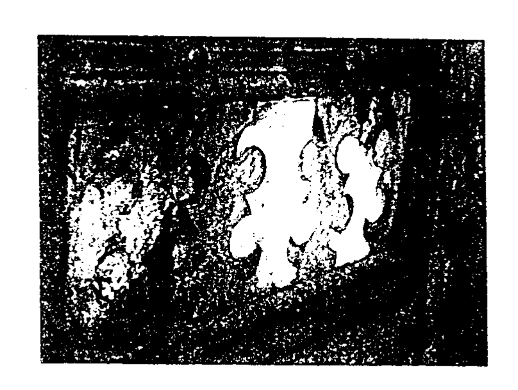
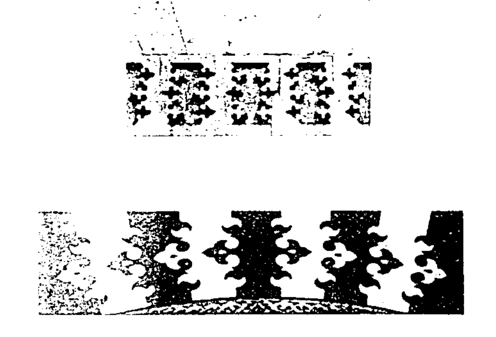


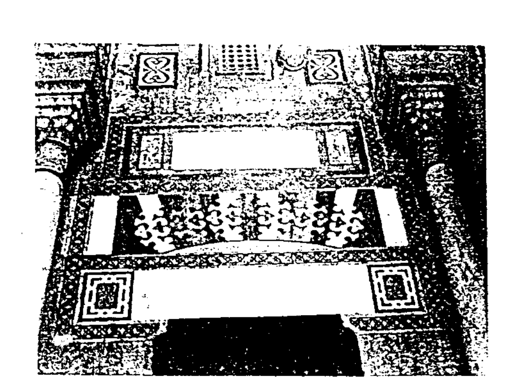
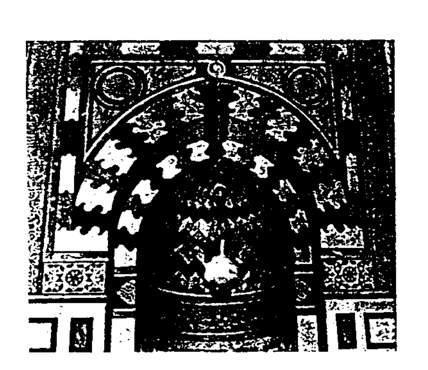


شكل (٣٤)



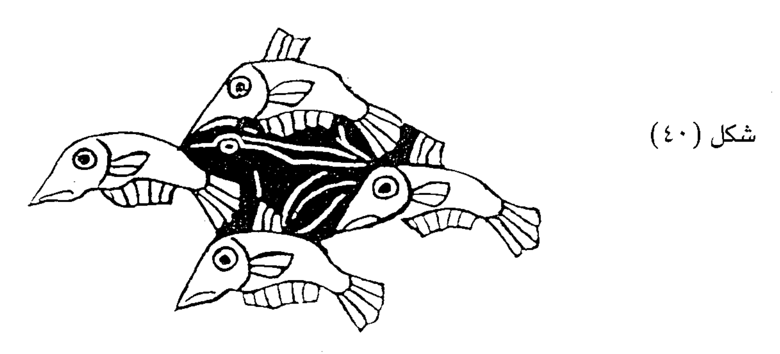


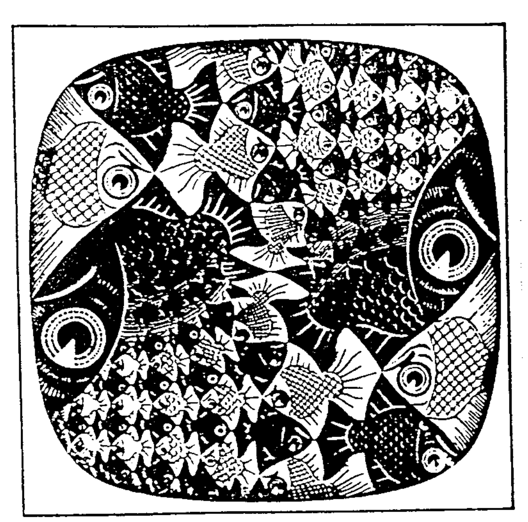



شكل (٣٥)

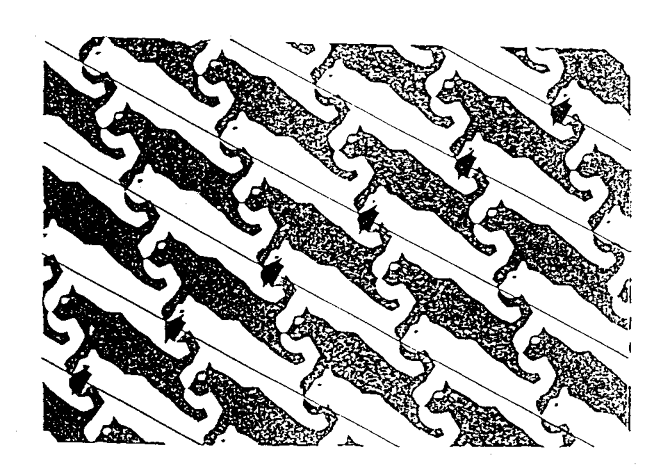
شكل (٣٦)



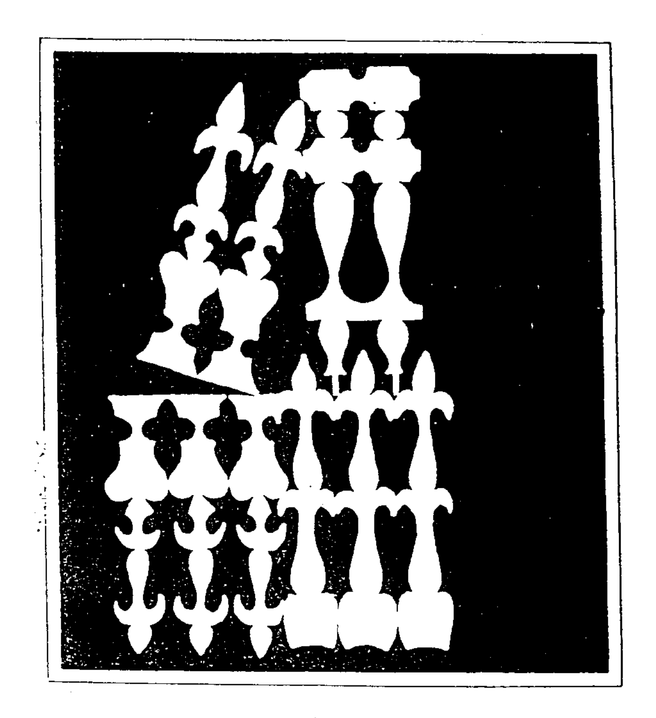
شكل (٤٠)



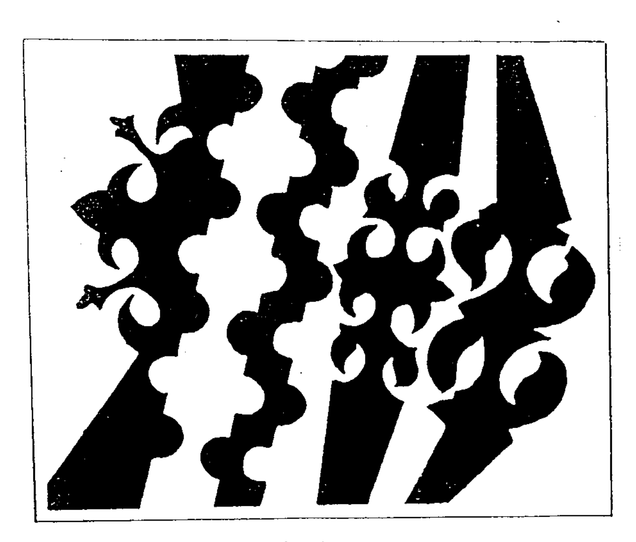
شكل (٤١)



شكل (٤٢)



شكل (٤٣)



شكل (٤٤)

المفروكة الإسلامية بمضمون تراثي



الهوامش

(١) Critchlow (Keith): Islamic Patterns. Thames and Hudson, London, 1975, p.72.

(٢) Hornang: Designs & Dvices: dover Publications, Inc., New York, 1959, p.211

(٣) يوسف خفاجي، أحمد يوسف: الزخرفة المصرية القديمة المتحف المصري.

(٤) خالد أحمد مفلح الباير حمزة: «القيم الفنية في تصميم محراب المسجد كمصدر لتصميم جداريات داخلية» رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٤، ص١١٢.

(٥) الموسوعة العربية الميسرة: الطبعة الثانية، «دار الشعب» مؤسسة فرانكلين، ١٩٧٢م.

(٦) فرية الشافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية عصر الولاة. المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة- ١٩٧٠م.



فن الورق المرمري أو «فن الإبرو»

المحاضر:

أ. بسام داغستاني

خبير الحفظ والمعالجة

مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث



فن الورق المرمري أو «فن الإبرو»

يزدهر في بعض العواصم العالمية هذه الأيام فن من الفنون الإسلامية الرائعة التي استطاعت بما لها من عراقة وأصالة أن تبقى قائمة حتى يومنا هذا نتيجة لمواكبتها لتطورات الحياة اليومية والعصرية وتفاعلها معها، إنه فن التعريق الرخامي أو الإبرو المتجدد على الدوام والذي رافق فن الخط العربي عبر فترة تاريخية طويلة وعبر عن رغبة الفنانين المسلمين المستمرة في إبراز آيات القرآن الكريم المخطوطة بحلة تزينية وإضفاء سمة جمالية من خلال الإطار الذي يحيط بها ويمكن تعريف هذا الفن بشكل مبسط بأنه تعويم أحبار ملونة على سائل واستغلال استقرارها على سطح هذا السائل على شكل بقع لونية بتحويلها إلى هيئات وأشكال يمكن نقلها وطباعتها على الورق بالتماس المباشر.

وعبر العصور المنصرمة تردد على هذا الفن فئتان من فناني الإبرو فئة رأت أخذه كما هو بتشكيلاته التقليدية المعروفة، والسير به على المنوال نفسه، وفئة أخرى فتح هذا الفن أمام أعينها آفاقاً للتطوير والإبتكار والإبداع، فحاولت تسخيره ليستجيب إلى احتياجات الحياة المعاصرة والتعايش والتأقلم مع كافة الفترات الزمنية.

إن الفن بطبيعته امتحان رياضي لعقل الفنان الذي يقوم بتدريب ذكائه وتحريكه لإبداع تعبيرات تنم عن الجمال الطبيعي الذي تحيط بكل ركن من هذا الكون، كنتيجة طبيعية لمحبة الله سبحانه وتعالى للجمال، وبالتالي فإن فطرة الإنسان تدفعه إلى التعبير أيضاً عن إعجابه بهذا الجمال ،محاولة إخراج بعض صور هذه الإبداعات من خلال لوحات مختلفة، ولقد نشط المسلمون وبرعوا بهذا الفن لقيامهم بالربط بين إتقان الفنون على اختلاف أنواعها والعبادة إذ جعلوا السمو بفنونهم تقرباً لله عز وجل وابتغوا التعبير عن الجمال الإلهي ضمن وسائل فنية عديدة منها فن الإبرو إذ انتشرت زوايا وأركان خاصة بجماعات المتصوفة، هدفها تعليم مبادئ هذا الفن الإسلامي بتتلمذ الطلاب على يد أستاذ واحد لتعلم مهارات فنية معينة، وكانوا بعد إتقانها يتابعون الرحلة مع أستاذ آخر ومهارة أخرى، على عكس الفنانين الغربيين الذي أحاطوا هذا الفن بهالة من التكتم والغموض كي ينفردوا بمزايا خاصة تبقى حكراً عليهم بينهما نجد بالمقابل الكثير من الفنانين المسلمين قد تركوا أعمالاً رائعة من غير أن تذيل بتوقيع يشير إلى مبدعها وذلك امتثالاً لخصال التواضع

المتأصلة في نفوسهم.

يكتسب فن الإبرو الآن اهتماماً كبيراً فتنظم له الكثير من حاجات المعارض والندوات وذلك لكونه فناً يلبي حاجات حياتية من خلال نقله لكل الصور التي نعيشها اليوم، فمن لوحات وتصميمات فنية تشكل الإطار التقليدي للوحات الخط العربي إلى تشكيلات وتصميمات زخرفية على ستائر الصالونات وعلى قطع السيراميك والموزاييك التي تغطي الجدران الداخلية للبيوت وعلى قماش الكتب والكراسي وعلى الصناديق الخشبية التراثية وشالات النساء وربطات العنق الرجالية وعلى الفازات والزهريات وغيرها من العديد من أشكال الإبداع في هذا المجال. وقد أثارت هذه الروائع الأوروبيين الذين حاولوا الاستفادة من هذه التقنيات والاستعمالات المختلفة لهذا الفن من خلال زرعها في زوايا الفنادق الفخمة والصالونات الفنية وقاعات المعارض وغيرها.

لمحة تاريخية

لكي نستطيع الدخول في دراسة هذا الفن لابد لنا من الرجوع إلى أصوله التاريخية التي يلفها شيء من الغموض وخاصة حيال نشوئه، يحدثنا التاريخ أن هذا الفن بدأ بالظهور في اليابان أو الصين في القرن الثاني عشر الميلادي وكان يسمى «سوميتا جاشي» ويعني «تعويم الحبر» فتطفو الألوان فوق سطح الماء لتظهر بأشكال خلابة، ليتم نقلها بواسطة ورق ماص، وقد جاء في أسطورة يابانية أن إتقان هذا النوع من الفن هبة إلهية منحها الإله لشخص يدعى «جيمون هيروبا» لمكافأته على الإخلاص في عبادته في ضريح «كاتسوجا».

أما الرأي الآخر حول نشأة هذا الفن فيعود إلى تركستان «آسيا الوسطى» فقد كانت هذه البلاد مركزاً هاماً للحضارة وقد سمي بـ «إبرو» وتعني فن التعاريق إذ إنها مشتقة من كلمة «إبر» التي وردت في أقدم لغات آسيا الوسطى وتعني القماش ذا التعاريق أو الورق الذي يستخدم تحديداً لتغليف الكتب المقدسة.

انتقل هذا الفن من تركستان إلى إيران عبر طريق الحرير وكان يسمى عند الإيرانيين بـ«آبري» وتعني الكلمة سطح الماء ثم عرف فيما بعد في بلاد الأناضول باسم «آبرو». وقد انتقل هذا الفن إلى أوروبا خلال القرن السادس عشر من خلال الزوار الذين ترددوا على أراضي الدولة العثمانية من رجال السلك الدبلوماسي والمسافرين والتجار. وانتشر بشكل

واسع في كل من إيطاليا وألمانيا وفرنسا وانجلترا. وتفيد المراجع الفرنسية بأن أول اتصال للأوروبيين بهذا الفن كان بعد فتح القسطنطينية عام ١٤٥٠ ومن ثم تطور هذا الاتصال بشكل أوسع خلال حكم السلطان سليمان القانوني وقد قال عن هذا الفن فيلسوف القرن السادس عشر السير فرانسيس بيكون «لدى المسلمين الأتراك فن جميل لمزج الألوان لا نملك أن نقوم بمثله. رأيتهم يأخذون الألوان الزيتية ويضعون تشكيلة منها على شكل قطرات تطفوا على سطح الماء ويحركون الماء قليلاً لإحداث تداخلات لونية متماوجة وبها تعاريق رخامية وأحياناً تبدو كجلد الحرباء».

استخدم الورق الرخامي أول ما استخدم خلفيات لعبارات مكتوبة أو لتزيين المساحات الفارغة بالورقة أما الاستخدام الرئيسي لها فتمثل في كونها توضع ضمن إطار وتعلق على الجدار بحفاوة بالغة كما تفخم اليوم اللوحات الفنية العظيمة. وفي مرحلة متقدمة دخلت الأوراق الرخامية في تغليف جلود المخطوطات من الداخل على شكل بطانة ثم أصبحت توضع هذه الأوراق من الخارج بدلاً من الجلد.

المواد المستخدمة وطريقة العمل:

١- الحوض

وهو وعاء مستطيل يمكن صنعه من الخشب أو المعدن، ومن المفضل أن يكون من الألومنيوم ويتراوح سمكه ما بين ٤ إلى ٦ سم، وينبغي حف وتمليس جوانب الوعاء الأربعة مما يسمح بتزحلق الورق على كافة جوانبه لمنع أي خدش لسطح الورقة بعد التصاق الألوان بها.

٢- مادة الكثيراء

وهي نبات عشبي معمّر إلى شجيري صغير شائك، زراعي وطبي ويتكاثر بالبذور من خلال الطرق العادية وينمو في سوريا والعراق وتركيا وإيران فينشأ في البيئات الجبلية العالية ويستخرج من خلال عمل حز أو جرح على فروع الشجرة حيث يتصلب النسغ الخارج من الجرح ويتحول إلى قطع بلون العظام، من ميزاته العلاجية أنه يفيد حالات السعال ومقشع صدري، ضد الإسهال، ويدخل في مستحضرات الأدوية والتجميل. يتم تحضير هذه المادة للعمل وذلك بنقعها بالماء المقطر حيث كان يستعمل قديماً ماء المطر بمعدل ٥ غم لكل

ليتر لمدة ثلاثة أيام حيث نقوم بعد ذلك بتصفيتها بعد الذوبان ونسكبها في الحوض.

٣- الفراشي

وهي مكونة من شعر ذيل الحصان فتؤخذ حزمة بسيطة منه تلف على طرف أحد أغصان الورد الذي يكون قد تم تجفيفه لمدة شهرين لضمان شدة مقاومته للكسر ومن ثم يتم تجذيبه وحك طرفه وعمل تجويف دائري بسيط حول هذا الطرف يساعد على ربط حزمة شعر ذيل الحصان في هذا الجانب من خلال الخيوط المتينة، وبالطبع فإن الفرشاة التقليدية لها أهمية خاصة من حيث تكوينها لخزان من اللون بعد إدخالها في زجاجة اللون وتستمر في رش اللون ما دام الحرفي يداوم على تحريكها، ومن المفيد ذكره بأنه يجب تخصيص فرشاة لكل لون لمنع اختلاط اللون المتبقي على الفرشاة مع زجاجة لون آخر.

٤- الألوان

وهي صبغات يجري استخلاصها من الأكاسيد المعدنية الطبيعية حيث تستخلص من الطين بتصفيتها ومن ثم تطحن لتشكل صباغاً. ويمكن تحضيرها بخلط كمية من اللون ببعض الماء وسحنه باستخدام قطعتين من الرخام لمدة ساعتين أو ثلاثة على الأقل إلى أن يختفي صوت الإحتكاك مما يؤكد ذوبان الكمية كلها في الماء حيث تيم وضع اللون الرائب في زجاجة فارغة مع تطبيق هذه العملية على كافة الألوان. ويمكن لاحقاً وعن طريق خلط بعض الألوان ببعض تركيب العديد من الألوان المختلفة.

٥- سائل مادة الصفراء «المرارة»

وهي سائل المرارة الموجود في مرارة العجل حيث يمكن ابتياعها من مذبح البقر وهي مادة سائلة يتم وضع بعض قطرات منها في زجاجات الألوان نظراً لفوائدها العديدة إذ إن سر فن الإبرو يكمن في هذه المادة ووظائفها كما يلي:

- تحقيق الاتساع المطلوب لنقطة اللون على سطح السائل.
- ضمان استمرارية اللون عند سحبه باستخدام الإبرة.
- منع امتزاج الألوان مع بعضها على سطح السائل.
- تثبيت الأصباغ على الورق.

٦ - **الورق**

يجب أن يكون الورق ذا قدرة عالية على الامتصاص وخالياً من الأحماض ويمنع استخدام الورق المصقول واللماع.

طريقة العمل

بعد إعداد خلطة سائل الكثيراء يتم صبها في الحوض المعد لها ومن ثم تبدأ عملية اختيار الألوان المرغوب استعمالها لأي تصميم، بعد ذلك يتم إدخال الفرشاة في زجاجة اللون وعصرها قليلاً قبل الاستعمال لتقليل كمية اللون. ومن ثم مسك طرفها الخشبي باليد اليمنى بالطرق على الإصبع الثاني لليد اليسرى فوق وعاء سائل الكثيراء وبطريقة متأنية لرش اللون المطلوب ويتكرر ذلك مع الألوان الأخرى المرغوب رشها لكل تصميم ومن المفيد ذكره أن حركة تحريك اليد اليمنى هي التي تتحكم بشكل دوائر اللون المطلوبة وحجمها، فإن كان المطلوب دوائر صغيرة الحجم فعلى حركة الرش أن تكون خفيفة أما إذا كانت الدوائر المطلوبة كبيرة عند ذلك لابد من تحريك الفرشاة بقوة، وبعد تمام تشكيل التصميم المطلوب من خلال الإبرة المخصصة لتحريك الألوان يتم وضع الورقة فوق سطح الوعاء لمدة عشر ثوانٍ تقريباً بأصابع اليد وسحبها بتأن إلى الجهة التي يقف عليها الفنان، ووضعها على مكان مسطح بهدف تجفيفها ويجري لاحقاً تمرير صفحة من الجرائد القديمة على سطح الوعاء لتنظيفه من الألوان المتبقية إن وجدت. ومن ثم عمل تصميم جديد.

وهناك أسماء عديدة لمختلف التصميمات مأخوذة من أشكالها فهناك الصخري، الرخامي، الشال، الممشط، الطاووس، عش العندليب، المتردد.

وقد ابتكر أحد الحرفيين المشهورين وهو محمد أفندي خطيب مسجد أيا صوفيا المتوفى سنة ١٧٧٣م نموذجاً فريداً من نوعه وهو تعريق الزهور، عرف فيما بعد بنموذج الخطيب فعند التحضير التام للخطة الإبداعية وجاهزية جميع الظروف يتم إنتاج النماذج المختلفة الواحد تلو الآخر بما لا يزيد عن خمس دقائق لكل نموذج حيث ستخلب الألوان والصور والأشكال اللامتناهية في تزاوجاتها لب الفنان العامل فلا يعود يعبأ بالوقت بتاتاً، ففي إحدى الأمسيات بدأ أستاذ التعريق الراحل نيكمتن أوكايا بعد صلاة العشاء بصناعة الورق المعرق وبينما هو يعمل إذ سمع صوتاً من الخارج فظن أنه صوت بائع متجول يعمل في الليل

ولكنه دهش حين علم أنه صوت المؤذن ينادي لصلاة الفجر.

من هذا العرض السريع نتبين مدى رقي هذا الفن وشفافيته وأهميته والإسهام الكبير الذي أسهم به في وقت من الأوقات. ومن المؤسف في وقتنا الحاضر أن هذا الفريق العريق والسامي قد نسي وتجاهله معظم الفنانين وطغت النظرة الفنية الحديثة على كل أعمالهم.

وانطلاقاً من هذه الأهمية بدأت بدراسة هذا الفن من سنوات عديدة دراسة واسعة تشمل النواحي التاريخية والفنية والعملية لأتمكن من الدخول إلى خفايا هذا الفن وإعطائه حقه من الاهتمام والتقدير ودون ذلك صعوبات كثيرة في البحث والتطبيق والخطأ مراراً وتكراراً لاكتشاف هذا الفن والاطلاع على البحوث الفردية لبعض المهتمين والسفر إلى بلاد أساتذة هذا الفن وقمت بإجراء المئات من التجارب العملية حتى وصلت إلى درجة أظنها مقبولة والحمد لله.

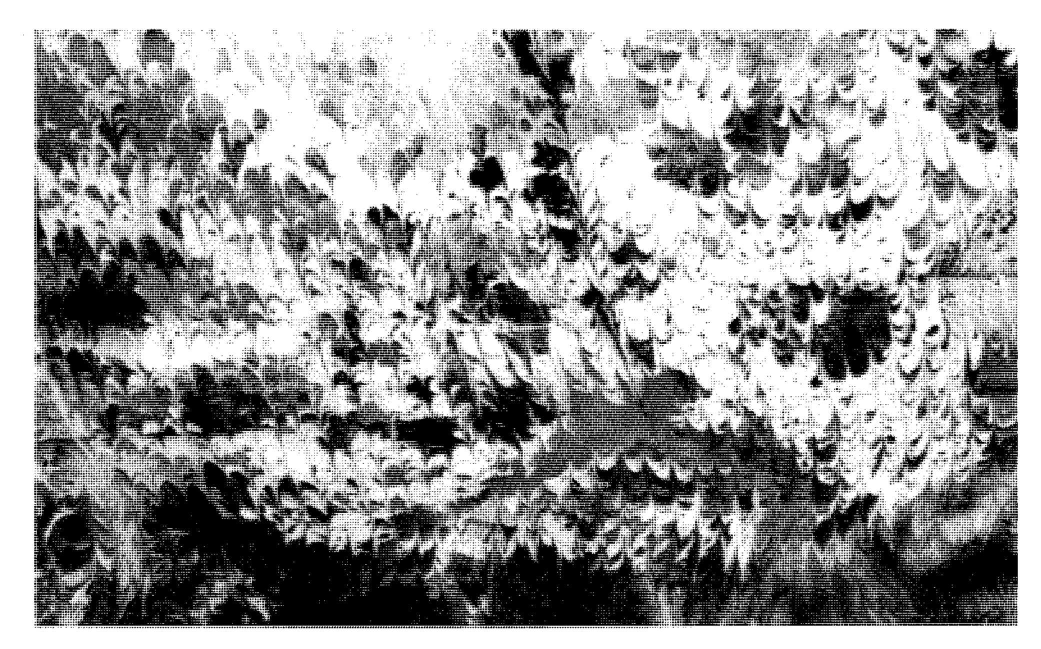
وإن الجهد المبذول لإحياء هذا الفن وتطويره وما يحتاجه هذا الإحياء إلى دقة وعناية فائقة وصبر وتحمل وأناة ما هو إلا بعض وفاء نقدمه بتواضع لآبائنا وأجدادنا على ما تركوه لنا من تراث يحق له أن يظهر ويحق لنا أن نزهو به ونفاخر راجين الله عز وجل التوفيق والسداد.

المراجع:

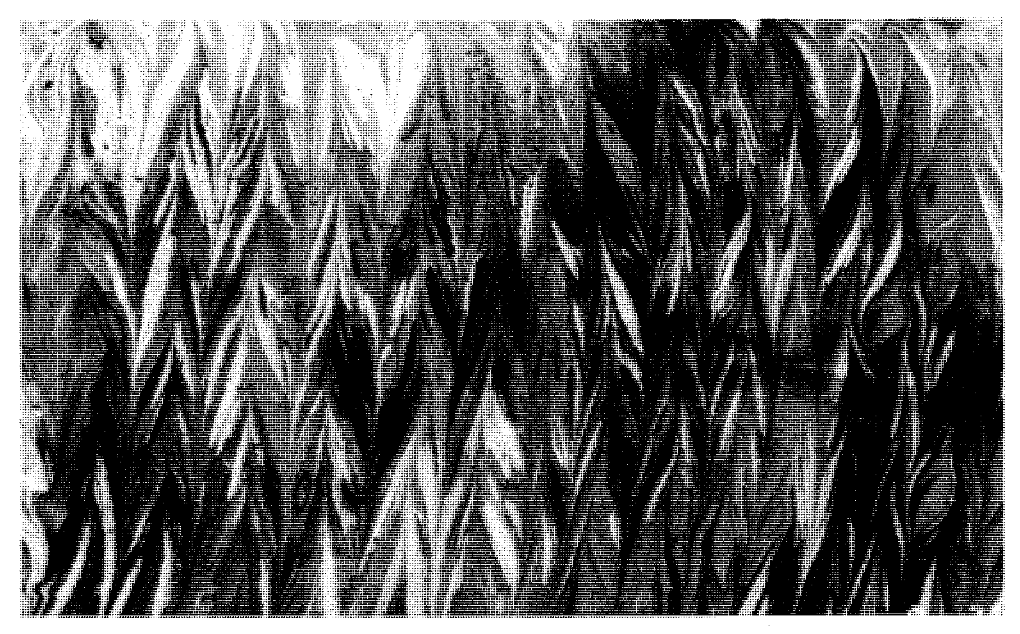
١- بحث للأستاذ نزيه معروف رئيس برنامج تطوير الحرف اليدوية- ارسيكا - استامبول.

٢- بحث للأستاذ حكمت بارودجي كيل- أستاذ فن الإبرو بجامعة معمار سنان - استامبول

3- Marbiling- Diane Vogel Maurer pul MAURER



«الطاووس» نموذج من ورق (الإيبرو)



«المتردد» نموذج من ورق (الإيبرو)



تاريخ الطباعة العربية

المحاضر

أ. د. عبدالإله نبهان

قسم اللغة العربية- جامعة الإمارات



تاريخ الطباعة العربية

تعد الطباعة من الصنائع القديمة، وينسب ابتكارها إلى الصين في القرن الثاني عشر للميلاد، فقد طبع الصينيون على الحجر أو على الخشب المحفور وهذه أقدم طرق الطباعة. وذكر جرجي زيدان أنه عُثر في آثار بابل على قوالب بارزة للحروف كان الكلدانيون يطبعونها على الآجر. وأشار د. قاسم السامرائي إلى استخدام العرب للقوالب الخشبية في طباعة الكتب في المشرق العربي والأندلس في نهاية القرن الثالث للهجرة، غير أن هذه الطباعة لم تنقلب إلى صنعة ولا إلى ظاهرة. وظل الكتاب يُتداول بطريقة النسخ مئات السنين.

وحدث أهم إنجاز من إنجازات المعرفة الإنسانية في التاريخ عندما طور جوهانس جوتنبرغ ومعاونوه في ألمانيا عام ١٤٤٠م على وجه التقريب الطباعة بالحروف المتحركة؛ وبذلك يستطيع الطبّاع أن يحصل في وقت قصير على عدد وفير من النسخ المطبوعة لكتاب ما...

وصارت الطباعة وسيلة رئيسية من وسائل الاتصال العامة، ويسرت سبل المعرفة للناس وذلك أدّى أيضاً إلى انتشار القراءة والكتابة، وكان أول كتاب طبعه جوتنبرغ هو الإنجيل وقد تم ذلك عام ١٤٥٦م. وتشير الموسوعة العربية العالمية إلى أن كثيراً من الناس (في أوروبا) ارتابوا ظانين أن الفن الطباعي الجديد كان من أعمال السحر الأسود الشيطانية، وذلك أنه لم يكن بمقدورهم أن يتصوروا إمكانية إصدار الكتب بتلك السرعة، وإن تتشابه نسخها بذلك القدر... ولكن بالرغم من خوفهم الشديد؛ فقد انتشرت الطباعة بسرعة مذهلة. وبحلول عام ١٥٠٠م كان في أوروبا ما يربو على الألف مكان للطباعة وعد ملايين من الكتب... وبقيت آلية الطباعة تتطور نحو الأفضل والأسرع والأكثر إتقاناً، فقد صنع أيرل زوف ستانهوب الإنجليزي أول مطبعة كل أجزائها من الحديد. وفي عام ١٨١١ م اخترع فريدريك كونج في ألمانيا مطبعة ذات اسطوانتين دوارتين تعمل بالبخار لأول مرة عام ١٨١٤م وتنتج ١١٠٠ في الساعة وفي عام ١٨٤٦ م اخترع الأمريكي ريتشارد هو المطبعة الدوارة وانتجت مبدئياً ٨٠٠٠ نسخة في الساعة ثم ٢٠,٠٠٠ نسخة في الساعة تمكّن زوتمار مير جنتلير وهو ألماني استوطن الولايات المتحدة من تسجيل براءة اختراع مطبعة لينوتيب

تميزت بسبك سطر كامل من الحروف المصفوفة في قطعة واحدة من المعدن، وذلك عوضاً عن الصف اليدوي للحروف كما كان الأمر لدى جوتنبرغ ثم تمكن الأمريكي تولبيرت لانستون في عام ١٨٨٧م من اختراع مطبعة مونوتيب التي تسبك وتصف الحروف في قطع منفصلة.

على أنه يمكن إيجاز القول: إنه منذ ثلاثينيات القرن العشرين وحتى الآن قد تطور فن الطباعة تطوراً كبيراً وأجري من التحسينات عليه ما لم يتم في كل السنين التي أعقبت غوتنبرغ، وبرز الصف بوساطة الحاسوب والمسح الإلكتروني للألوان.

ويمكن أن نعود إلى الطباعة العربية التي بدأت في عصرنا الحديث في أوروبا. فقد ظهرت أول حروف طباعة عربية على يد مارتن روث عام ٨٩٢هـ -١٤٨٦م الذي طبع ترجمة لكتاب برنارد برايدنباخ عن رحلته إلى الأماكن المقدسة. وكانت المحاولة الثانية في إسبانيا عام ٩١١هـ- ١٥٠٥م بصدور كتاب وسائل تعلم قراءة اللغة العربية ومعرفتها للراهب الإسباني بيدرودي الكلا وذلك لتدريب المنصرين الأسبان على العربية لمقارعة الموريسكو وتحويلهم من الإسلام إلى النصرانية... ثم نُشر بالعربية العديد من الكتب الدينية أولاً وغيرها ثانياً مما لا مجال للاتساع فيه، ونحيل هنا للاتساع إلى بحث الدكتور قاسم السامرائي الموسوم بـ «الطباعة العربية في أوروبا».

يمكن القول إن الطباعة في العالم العربيّ بدأت في مدينة حلب وهي مدينة قديمة عريقة تقع في شمالي سورية، وقد أشار زيدان إلى كتاب كنسّي مطبوع في حلب عام ١٧٠٢م أي قبل أن تدخل الطباعة إلى الآستانة (استامبول) بستة وعشرين عاماً. وطبع الإنجيل في حلب عام ١٧٠٦م.

ولا يمكننا هنا إهمال استامبول بوصفها مقر السلطنة ومرجعية العالم العربي والإسلامي آنذاك؛ فقد صدرت فتوى شيخ الإسلام عبدالله أفندي ١٧١٦م بجواز الطباعة، فصدر الفرمان «المرسوم» بالإذن في طبع الكتب غير الدينية فبدأت الطباعة عام ١٧٢٨م وطبعت كتب في الأدب واللغة والتاريخ بالعربية والتركية والفارسية... ثم صدرت فتوى بطبع كتب الدين، وبناء على ذلك سمح بطباعة القرآن الكريم... ثم أنشئت مطبعة الجوائب في استامبول لصاحبها أحمد فارس الشدياق الذي نشر عشرات من الكتب العربية المهمة إضافة إلى جريدته «الجوانب».

وسنشير الآن إلى الطباعة في لبنان وأقدم مطابعها قزحيا التي كانت تطبع كتباً دينية مسيحية باللغة السريانية ثم تحوّلت إلى العربية، ومعظم مطبوعاتها ذات طابع ديني... ثم ظهرت مطبعة الشوير التي أسسها الشماس عبدالله زاخر الحلبي وطبع فيها المزامير عام ١٧٣٣م وأكثر مطبوعاتها من كتب الدين المسيحي.

وكانت أقدم مطبعة في بيروت مطبعة القديس جاورجيوس للروم الأرثوذكس التي أنشئت عام ١٧٥٣ بمساعي الشيخ نقولا يونس الجبيلي المعروف بأبي عسكر. وقد طبع فيها بعض كتب الأدب والتاريخ. ثم أنشأ المبعوثون الأمريكيون مطبعة في مالطا عام ١٨٢٢م ونقلوها إلى بيروت عام ١٨٣٤م وفيها طبعت التوراة وكتب الدين، إضافة إلى الكتب العلمية والطبية والرياضية مما ألفه أساتذة الكلية الأمريكية لطلاّبهم... كما طبعت بعض كتب الأدب والتاريخ والشعر ثم تأسست المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين عام ١٨٤٨م، ونشرت بعض كتب الأدب والتاريخ واللغة العربية، ثم تأسست المطبعة السورية لخليل الخوري عام ١٨٥٧م وفيها نشرت كتب قانونية وأدبية وتاريخية. وبعدها تأسست مطبعة المعارف لبطرس البستاني عام ١٨٦٧م وهي التي نشرت معجم محيط المحيط، ودائرة المعارف في عدة مجلدات كبيرة ولم تكتمل... وبعد ذلك كثرت المطابع في بيروت وغيرها مما يضيق المجال عن ذكره ويصعب حصره إلا في دراسة إحصائية هدفها الاستقصاء والاستيعاب.

ننتقل الآن إلى الطباعة في مصر التي سيكون لها التأثير الكبير في مصر أولا، وفي سائر البلدان العربية ثانياً.

دخلت المطبعة مصر عام ١٧٩٨م مع حملة نابليون بونابرت، وقد اقتصر فيها على طباعة منشورات كان الفرنسيون يوزعونها على الأهالي كما نشروا جريدتين بالفرنسية وأوراقاً تتعلق بقضية سليمان الحلبي، وانتهت الحملة الفرنسية عام ١٨٠١م وانتهت معها قصة مطبعتها التي لم تخلّف أثراً يذكر.

ومضى عشرون عاماً ولا أثر للطباعة في مصر، حتى استقر محمد علي باشا في الحكم فأقام المطبعة الأهلية عام ١٨٢١م التي اشتهرت باسم مطبعة بولاق، وأسندت إدارتها إلى نقولا مسابكي السوري الذي كان قد أتقن فن الطباعة في ميلانو وإيطاليا، وأخذت هذه المطبعة تطبع المطبوعات الخاصة بالحكومة، وطبع رسالة التعليم الحربي باللغة التركية. كما طبعت معجماً إيطالياً عربياً وهو أول ما طبع ببولاق عام ١٨٢٢م، كما طبع في العام

نفسه كتاب في صباغة الحرير... وانطلقت بعد ذلك مطبعة بولاق «لتمثل الباب الواسع الذي دخل منه العرب إلى النهضة الحديثة... ولم يظهر الوجه العربي للطباعة إلا في مطبعة بولاق بمصر... ولئن كانت الطباعة العربية قد عرفت في بلاد أخرى شرقاً وغرباً قبل مطبعة بولاق، فإن نشاط هذه المطابع إذا قيس بنشاط مطبعة بولاق في ذلك الزمان المتقدم كان ضئيلاً محدوداً... وقد قدم لنا سركيس صاحب كتاب معجم المطبوعات العربية والمعرّبة إحصاء يصور مدى نشاط مطبعة بولاق قال: «وقد عدد ما طبع من الكتب من ١٩ مايو سنة ١٨٧٢م أي ١٢٨٩هـ إلى آخر ربيع الأول سنة ١٢٩٥هـ فبلغت عدد النسخ ٣٦١٨١٥، وكان قبلاً مطبوعاً لغاية معرض باريس سنة ١٨٦٧م (١٢٨٤هـ) ٢٤٢٠٥٧، فيكون إجمالي ما صدر من النسخ ٦٠٣٨٩٠ كتاباً لغاية ١٢٩٥هـ.

لقد تزامن إنشاء مطبعة بولاق مع إرسال البعثات لتلقي العلم في أوروبا، فلما عادت هذه البعثات بدأت تنشر مؤلفاتها ومترجماتها في مطبعة بولاق، وهي كتب تعليمية في الشؤون الطبية والصحية والزراعية والهندسية. أما أقدم ما طبع في بولاق من العلوم النظرية، فهو مجموعة متون الصرف: الشافية لابن الحاجب والتصريف العزي بعناية الشيخ حسن بن محمد العطار شيخ الأزهر عام ١٢٤٠هـ، ١٨٢٤م واتجهت المطبعة إلى إصدار كنوز الفكر العربي الإسلامي، فعمد القائمون على نشر كتب التراث إلى نشر الأمهات فطبعوا منهاج السنة النبوية لشيخ الإسلام ابن تيمية، والفتوحات المكية للشيخ محي الدين بن عربي، ووفيات الأعيان لابن خلكان، وقلائد العقيان للفتح بن خاقان، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمقري، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وتفسير الطبري، وتفسير الفخر الرازي، وتفسير الآلوسي، وتفسير البرسوي، كما طبع صحيح البخاري مع شرحه لابن حجر العسقلاني، وشرح البخاري للقسطلاني، كما طبع كتاب ألف ليلة وليلة طبعتين، وكتاب لسان العرب، والكامل في التاريخ.

ولم تكن الغاية من النشر غاية تجارية، بل كانت غاية علمية حضارية تستهدف إصلاح الأمة ورفع شأنها في مجال العلم، وفي هذا السياق قال المرحوم عبدالسلام محمد هارون: «ولقد كانت فكرة إحياء التراث والنشاط فيه فكرة قومية قبل أن تكون فكرة علمية، فإن طغيان الثقافة الأوروبية والنفوذ التركي وضغطه كان يأخذ بمخنق العرب في بلادهم، فأرادوا أن يخرجوا إلى متنفس يحسّون فيه بكيانهم المستمد من كيان أسلافهم في الوقت

الذي ألفوا فيه الغرباء من الأوروبيين يتسابقون وينشرون كنوز الثقافة العربية، فانطلقوا في هذه السبيل ينشرون ويحيون إذ كان يرون أنهم أحقّ بهذا العمل النبيل وأجدر.

وقد كانت مطبعة بولاق تنشر بهامش الكتاب كتاباً آخر، إما لصلة موضوعه بموضوع ذلك الكتاب، وإما لمجرد الرغبة في نشر الكتب على أوسع نطاق، ومن أمثلة ذلك أن المطبعة طبعت كتاب الكامل في التاريخ لعز الدين بن الأثير وذلك سنة ١٢٩٠هـ -١٨٧٣م. في اثني عشر جزءاً بتصحيح إبراهيم الدسوقي وبهامشه ثلاثة كتب:

- شرح سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني.
- مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي.
- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكي
- الإيضاح للخطيب القزويني.
- حاشية الدسوقي على شرح السعد.

وقد عمل في هذه المطبعة علماء كبار صححوا الكتب وأشرفوا على إخراجها وتدقيقها، كان من أبرزهم الشيخ نصر الهوريني تـ ١٨٧٤م، والشيخ محمد بن عبدالرحمن المعروف بـ قطة العدوي تـ١٨٦٤م وهو الذي صحح كتاب ألف ليلة وليلة في طبعته الثانية ١٨٢م، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن بولاق أيضاً عام ١٨٣٥م بتصحيح الشاعر عبدالرحمن الصفتي الشرقاوي... وكان المصححون في بولاق مع علمهم يستعينون بأهل العلم استعانة فعالة يدلّنا على ذلك هذا النص الذي ورد في آخر تفسير الطبري الذي صدر في بولاق، قال مصححه نصر العادلي: «لو لم نقف عليه في مظانّة ولم نعثر به في أمكنته، شاركنا فيه العلماء والأدباء من المشتغلين بفنون اللغة العربية والأحاديث النبوية، وكنا نستفيد منهم، ونهتدي بنور أذهانهم وثاقب فكرهم، وممن كانت لهم اليد الطولى والأثر الحميد الذي لا ينكر فضله المغفور له الشيخ محمد عبده مفتي الديار المصرية، وفضيلة الأستاذ الأكبر وعلم اللغة العربية الأشهر الشيخ حمزة فتح الله، وحضرة من هو بكل ثناء حريّ وكيل مدرسة القضاء الشرعي الأستاذ الشيخ محمد الخضري، وحضرة الأستاذ الشيخ محمد عبدالمطلب المدرس بمدرسة القضاء أيضاً وكثير غيرهم أكثر الله أمثالهم.

وهكذا كانت تتضافر جهود أهل العلم لإخراج الكتاب وهو أقرب ما يكون إلى الصحة.

على أن كتب التراث التي كانت تطبع أو معظمها كانت تخلو من أي إشارة أو ذكر تفصيلي

لنسخ المخطوطة المعتمدة وتاريخها وناسخها وقيمتها باستثناء بعض الإشارات العامة التي ترد هنا وهناك، كما أن تلك الكتب كانت تخلو من الفهارس المفصّلة التي تُعنى بها اليوم.

وقد موّل أهل العلم الراغبون في نشره طبع طائفة من الكتب على نفقتهم، كما أسهم أصحاب المطابع التي تأسست بعد بولاق في نشر ذخائر من الكتب العربية وانتشرت المطابع في قلب القاهرة وسنذكر بعض تلك المطابع التي أنشئت في فترة القرن التاسع عشر:

- مطبعة الوطن ١٨٦٠م وقد نشرت عدداً من كتب التراث، كالأحكام السلطانية للماوردي سنة ١٨٨٠م، وقوانين الدواوين لابن مماتي ١٨٨١م، وحلبة الكميت للنواجي ١٨٨١م، ورسالةحيّ بن يقظان لابن الطفيل ١٨٨١م، وحسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة للسيوطي ١٨٨١م، وأدب الكاتب لابن قتيبة ١٨٨٢، وغير ذلك.

- مطبعة وادي النيل ١٨٦٦م وكانت تطبع فيها صحيفة وادي النيل، ونشرت كتب التراث كالإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر لعبداللطيف البغدادي سنة ١٨٦٩م، ورحلة ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار سنة ١٨٧١م.

- ومن تلك المطابع بإيجاز: الوهبية ١٨٦٨م، والميمنية ١٨٥٩م، والمطبعة الخيرية التي أنشأها عمر حسين الخشاب، والمطبعة الأزهرية وغير ذلك مما يصعب استقصاؤه وحصره وتابعت الطباعة تقدمها في القرن العشرين في مصر ونشأت فيها دور النشر الكبيرة التي نشرت كثيراً من كتب التراث كمطبعة دار الكتب المصرية، ودار المعرف بمصر التي صدر عنها أمهات كتب التراث بتحقيق كبار المحققين والعلماء.

ومن الجدير بالذكر هنا أن الطباعة في سورية ولبنان قد نشطت منذ أوائل القرن العشرين، وقد نشر المجمع العلمي العربي الذي أنشئ في دمشق عام ١٩١٩م كتباً تراثية هامة ودواوين شعرية إلى جانب مجلته الفصلية التي لا تزال تصدر حتى الآن باسم مجلة مجمع اللغة العربية، وذلك إلى جانب المطابع الأهلية التي انتشرت في دمشق، حلب وما زالت تطبع أمهات كتب التراث إلى جانب الكتب الثقافية والعلمية والأخرى... وهناك أيضاً في سورية مطابع وزارة الثقافة التي أنتجت وما زالت تنتج كل عام عشرات الكتب منها كتب تراثية وأخرى معاصرة وأخرى مترجمة، ومثل ذلك مطابع اتحاد الكتاب العرب بدمشق. ويجب ألاّ ننسى الكتب القيمة التي طبعها المعهد الفرنسي العربي بدمشق ومنها على سبيل

المثال الأعلاق الخطيرة في تاريخ الشام والجزيرة لابن شدّاد والذي طبع تمامه في وزارة الثقافة بدمشق فيما بعد، وديوان أبي فراس الحمداني كما نشرت وزارة الثقافة الحماسة الشجرية، ودر الحبب في تاريخ حلب، ومعاني الشعر للأشناندني وغير ذلك وهذا كله على سبيل المثال.

أما دور الطباعة فما تزال توالي نشاطها منذ منتصف القرن وحتى الآن، ومنها دار الفكر بدمشق التي نشرت الكثير، ثم بدأت تنشر متعاونة مع مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي فنشرت كتاب أعيان العصر وأعوان النصر للصلاح الصفدي، وكتاب اللباب في علل البناء والإعراب لأبي البقاء العكبري بالتعاون، وانفردت بنشر كتاب نشوان الحميري «شمس العلوم»... وغيره من التراث اليمني القديم، وهناك إلى جانبها دار البشائر التي عنيت مؤخراً بإصدارات تراثية قيّمة.

ويمكن أن نترك مصر والشام لننتقل إلى شبه الجزيرة العربية، وأقدم مطبعة تأسست فيها عام ١٨٧٧م في صنعاء، أسسها العثمانيون بعد استيلائهم على اليمن مرة ثانية عام ١٨٧٢م. وقد أمر بإنشاء هذه المطبعة السلطان عبدالحميد، وكانت هذه المطبعة للاستخدام في الأغراض الحكومية، وفي هذه المطبعة كانت تطبع جريدة صنعاء. وكانت مطبعة متواضعة جداً.

وبعد خمس سنوات من تأسيس مطبعة في اليمن ظهرت المطبعة في الحجاز خلال عام ١٨٨٢م- ١٨٨٣م، وقد أنشأها الوالي العثماني الوزير عثمان نوري باشا، وبنى لها مقراً في مكة المكرّمة وسميت باسم المطبعة الميرية ومطبعة ولاية الحجاز، وكانت في بدايتها مطبعة يدوية بسيطة ثم زوّدتها الحكومة التركية عام ١٨٨٥م بآلة طباعة متوسطة... كانت تضطر إلى الطبع في الخارج نتيجة زيادة المؤلفات الواردة إليها... لذلك زوّدت بحروف ملائمة لطباعة الكتب الجاوية، كما طُلب لها آلة طبع خاصة لطبع الرسائل المتنوعة... ومن الجدير بالذكر أنه تمّ في هذه الفترة تدريب أبناء البلد على تعلم صف الحروف وتجليد الكتب... وكان فيها من بداية تأسيسها أحد عشر موظفاً.

فإذا ما تركنا الآلات والحروف إلى المطبوعات فإننا نجد أن مطبعة اليمن كانت تطبع نشرة صغيرة عنوانها «يمن» وهي موجهة للعاملين في الإدارة العثمانية، وهي عبارة عن صحيفة محلية في أربع صفحات وصدر العدد الأول منها عام ١٨٧٢م.

ثم صدرت صحيفة صنعاء التي صدرت عام ١٨٧٨م وهي صحيفة رسمية أسبوعية تصدر كل يوم ثلاثاء، وهي أول صحيفة تصدر في شبه الجزيرة العربية بناءً على رغبة السلطان العثماني عبدالحميد الثاني بهدف خدمة المصالح الحكومية. وهي تخدم أفكار الدولة العثمانية ومصالحها، وتطبع بالعربية والتركية في أربع صفحات كبيرة، ثم صدرت في ثماني صفحات صغيرة بحرف جلي أكثر إتقاناً، أما عبارتها فكانت ركيكة ثم أخذت تتحسن بعد ذلك، وكان توزيعها محدوداً في ولاية اليمن.

أما المطبعة الميرية في مكة المكرمة، فقد اتجهت إلى طباعة الكتب بالعربية والتركية والجاوية (الملاوية) وقد ساعد الوضع الثقافي في مكة على هذا التوجّه، ويمكن أن نذكر أسماء بعض المطبوعات آنذاك لتكون لدينا فكرة عن طبيعة الثقافة السائدة.

❖ كتب تسهيل المنافع في الطب والحكمة، وهو مشتمل على عدة كتب طبية منها كتاب الطب النبوي للإمام الذهبي. (٢٧٢ صفحة).

❖ كتاب تنبيه الغافلين وبهامشه بستان العارفين لأبي الليث السمرقندي في (٣٢٨ صفحة).

❖ الرسالة المسماة تحفة الصبيان في الفقه على مذهب النعمان وبهامشها كتاب كفاية الغلام للنابلسي.

❖ كتاب عمدة السالك وعدة المناسك لشهاب الرب بن عباس بن النقيب المصري الشافعي في (١٠٠ صفحة).

وهذه العناوين طبعت نحو عام ١٣٠٠هـ، ظهر بعدها مطبوعات أخر في سنوات تالية، وهي مطبوعات أدبية ودينية يحتوي كل مجلد غالباً على كتابين أحدهما على الهامش ومن هذه الكتب:

❖ فتاوى سليمان بن محمد الكردي وعلى هامشه فتاوي محمد صالح الريس الزبيري عام ١٣٠٧هـ.

❖ والغنية لطالبي الحق لعبدالقادر الجيلاني، وعلى هامشه كتاب سر الأسرار لمحيي الدين محمد عبدالقادر الجيلي...

وقد استخدمت هذه المطبعة ورقاً جيداً مقارنة بالورق المستخدم في مطبعة صنعاء وكانت الحروف أدق وأكثر فنيّة.

وكان بعض علماء الجزيرة العربية، ويبدو أن ذلك كان لعدم استيعاب المطبعة الميرية لطباعة هذه الكتب، وهناك مطبوعات كثيرة طبعت فيما بعد في مصر على نفقة الملك عبدالعزيز قبل أن تنطلق الطباعة في المملكة السعودية وتنتشر انتشارها الواسع الذي تم في الربع الأخير من القرن العشرين.

ننتقل الآن إلى تقديم لمحة عن الطباعة في المغرب العربي. كان من المفترض أن يكون المغرب سباقاً إلى الطباعة لقربه من أوروبا ولصلاته معها، وقد دخلت أول مطبعة عام ١٨٦٠م مدينة تطوان ولكنها كانت بالحروف اللاتينية، وكان الهدف منها إخراج جريدة للجيش الإسباني، لذلك فإنها كالمطبعة التي حملها معه نابليون لا تدخل في نطاق الطباعة العربية.

لقد كان الفضل في دخول أول مطبعة عربية إلى المغرب للفقيه السيد الطيب الروداني قاضي مدينة تارودانت في جنوب المغرب. خرج هذا القاضي قاصداً الحج عام ١٢٨٠هـ، ولما كان راجعاً من الحج توقف في مصر واطلع على المطابع واشترى مطبعة حجرية وذلك عام ١٢٨١هـ. ونقلت إلى مكناس ومعها معلّم مصري. وكان أول كتاب يطبع بها هو كتاب الشمائل المحمدية للترمذي وذلك عام ١٢٨٢هـ.

ثم نقلت المطبعة إلى مدينة فاس حيث جامعة القرويين وأصبحت مطبعة رسمية حكومية وسميت بالمطبعة المحمدية نسبة إلى السلطان (محمد الرابع)، وكانت تدعى أحياناً بالمطبعة المولوية وبالمطبعة السعيدة، وكانت المدة ما بين ١٨٦٥م- ١٨٧١م فترة تدريب طبع فيها ستة كتب هي:

- **الشمائل المحمدية للترمذي.**
- **شرح الآجرومية للأزهري.**
- **مختصر الدر الثمين لميارة.**
- **شرح التحفة للتاودي.**
- **شرح الخرشي الصغير على مختصر خليل.**
- **قصيدة مولدية للسيد الرفاعي.**

وكان يعمل فيها ذلك المعلم المصري مع معاونيه وناسخ ومصحح، بعد ذلك صار اسمها المطبعة الفاسية وبدأت دوراً جديداً نشطاً، وقد لاحظ مؤرخو الطباعة أن جلّ هذه

المطبوعات كانت تعليمية، ومعظمها يرجع إلى الفقه والنحو والقراءات، وفيها بعض الكتب والرسائل في التصوف. أما الأدب والتاريخ والعلوم فنصيبها ضئيل لكن يجب أن نذكر أنه طبع فيها كتاب تحرير الأصول لإقليدس.

وتاريخ الطباعة في تونس يشبه تاريخ الطباعة في المغرب إلا أنه بدأ قبله بعشرين سنة، وأول كتاب طبع فيها هو كتاب «مسامرة قرطاجنة» لراهب اسمه بوجارد، والكتاب عبارة عن محاورة في القرآن والإنجيل بين قاضٍ ومفتٍ وراهب أي، هو كتاب تبشيري، وقد أنجزت طباعته في مطبعة حجرية عام ١٨٤٩هـ.

وظهرت الطباعة على نحو واضح رسمي في عهد المشير محمد باي الذي اشترى مطبعة حجرية من باريس، وجلبها مع لوازمها إلى تونس العاصمة وكان افتتاحها عام ١٨٥٧م، واستخدمت في طبع الأوراق المالية ورسم الخرائط والأطالس. ثم أسس الصادق باي المطبعة الرسمية التونسية وكانت مؤسسة منظمة لها إداراتها وميزانيتها وأنشئت معها جريدة الرائد التونسية وكانت دارهما واحدة وإدارتها واحدة.

وقامت هذه المطبعة التونسية بدور مهم في تطوير تونس من الناحية العلمية وأعطت منذ تأسيسها عام ١٨٦٠م إلى سنة ١٨٨٣م ثماراً طيبة.

لقد قامت هاتان المطبعتان بدور هام في المغرب وتونس، وكانتا تمثلان النتاج الوطني، فبسبب مطبعة فاس الحجرية طبع عدد من تآليف علماء فاس كما ذكر أعلام تونس، كما قامت هاتان المطبعتان في تيسير كتب العلم للطلاب في عصر كان التواصل والنقل فيه صعبين جداً.

أما الجزائر فلم يكن فيها إمكان لطباعة فلم يكن فيها إمكان لطباعة عربية لأن فرنسا احتلتها منذ عام ١٨٣٠م.

هذه لمحة موجزة عن تاريخ الطباعة العربية التي بدأت في أوربا ثم تطورت في بلاد الشام ومصر. ولا شك أن التطور الكبير الذي شهده هذا الفن إنما تمّ في مصر لأسباب سياسية واجتماعية، ومما يجب أن يذكر أن اقتران الطباعة بالصحافة قد ساهم في تطوير اللغة العربية من حيث أساليبها، فجنحت اللغة إلى التعبير عن واقع الحياة السياسية والاجتماعية، أي بُنيت الجسور بين اللغة والحياة، فعادت للغة العربية حيويتها وقدرتها على التعبير عن مشكلات الحياة المختلفة، وأصبح الكتاب يجنحون إلى سهولة العبارة الملائمة

لأكبر عدد من القراء.

واقترن دخول الطباعة وتطورها بإحياء التراث العربي القديم، من أدب وتاريخ وفقه وأصول وفلسفة وغير ذلك مما أنتجته الحضارة العربية الإسلامية، وكان هذا من العوامل الكبرى في تمتين الروابط المعنوية وفي بعث الإحساس بالهوية القومية.

كما أن انتشار المدارس والجامعات كانا من العوامل التي أسهمت في تطوير فن الطباعة التي كان عليها تلبية الاحتياجات العلمية في مختلفة الاختصاصات.

لقد غدت الطباعة في العالم العربي اليوم صناعة راسخة متطورة وخصوصاً بعد استخدام أجهزة الحاسوب في التنفيذ والطباعة.



الملحق

هذا الكتاب المسمى

﴿ بصلح الجماعتين ، بجواز تعدد الجمعتين ﴾

تأليف صاحب التحقيق والتدقيق • والناهج في نصرة الحق أقوم طريق • جامع
أشتات الفضائل • وملحق الأواخر بالأوائل • المدرس والإمام •
بالمقام الشافعي بالمسجد الحرام • الآخذ من الكمالات بأوفر
نصيب • الشيخ أحمد الخطيب • ابن الشيخ
عبد اللطيف الخطيب • ابن الشيخ عبد الله
المنكاباوى الجاوى • متع الله المسلمين
بحياته • وأسبغ عليه وافر
نعمائه آمين

وبهامشه ثلاث رسائل ﴿ إحداها ﴾ في بيان شروط الجمعة وجواز تعددها بقدر الحاجة
في بلدة واحدة ﴿ والثانية ﴾ في بيان جواز العمل بالقول القديم للإمام الشافعي رضي الله
عنه في صحة الجمعة بأربعة وكلاهما للعلامة المرحوم السيد أبي بكر ابن السيد محمد شطا
نفع الله بهما ﴿ والثالثة ﴾ هي نور اللمعة في خصائص الجمعة لخاتمة المحدثين جلال
الدين عبد الرحمن السيوطي نفعنا الله والمسلمين بعلومهما آمين

وقد قرظه بعض الفضلاء المحققين من علماء الشافعية فقال

صلح الجماعتين جاء جيدا ☼ في بابه وقد هدانا رشدا
ألفه الخطيب أحمد الذي ☼ أصبح في العلم إماما مفردا
فجاء فيه بالبراهين التي ☼ أوضح فيها عن محجة الهدا
فخذ بما جاءك واترك غيره ☼ فالحق فيه قد بدا مؤيدا
وليس بعد الحق شك لامرئ ☼ ومن يشك فيه جار واعتدا
وذا الفضل الله يؤتي من يشا ☼ فلا تقل كيف أصاب الجيدا
ومذ حلا بالطبع تاريخ له ☼ صلح الجماعتين بالرشد بدا
سنة ١٣١٢   ٣٥   ١٢٨   ٦٠٥   ٥٣٧   ٧

قد طبع هذا الكتاب على ذمة المكرم محمد ماجد الكردي نجل المكرم
الشيخ محمد صالح بن فيض الله الكردي المكي

(الطبعة الأولى)

﴿ طبع في المطبعة الميرية الكائنة بمكة المحمية ﴾

﴿ سنة ١٣١٢ هجرية ﴾

هذا الشرح المسمى بلآلي الطل الندية * على الباكورة الجنية * في علم الجبية * لممهد مبانيه ومشيد معانيه العلامة الاديب الاريب * والفهامة الذي له من المعرفة أوفر نصيب * الشيخ محمد بن يوسف الخياط * دامت معاليه محروسة عن الانحطاط * امين

وفي هامشه بعض تقريرات للمؤلف المومى اليه وكتاب وسيلة الطلاب * في علم الفلك بطريق الحساب * للعلامة يحيى بن محمد الحطاب * رحمه الله تعالى آمين

﴿ الطبعة الاولى ﴾

(طبع في المطبعة الميرية الكائنة بمكة المحمية)

(سنة ١٣١٣ هجرية)

هذه الرسالة المسماة بالدرر البهيه * فيما يلزم
المكلف من العلوم الشرعيه * جمع الراجى
العفو من ربه ذى العطا * أبى بكر بن
محمد شطا * غفر الله له وللمسلمين *
آمين * بجاه الامين *

ولبعضهم قائلا فى هذه الرساله * بلغه الله مقاصده بصاحب الرساله

ان رمت تحظى بالعلوم وتمتبر ☼ لا سيما الشرعى منها المفتخر
فعليك بالدرر البهية انها ☼ تغنى اللبيب اذا تفكر واعتبر
فاغن بها عن غيرها تنل العلا ☼ وتحوز فضلا ليس تحويه الفكر

(الطبعة الثالثة)

(طبع فى المطبعة الميرية الكائنة بمكة المحمية)

(سنة ١٣١١ هجرية)

هذه الرسالة المسماة بسبل السلام لمن دخل البيت والمقام تأليف العلامة الشيخ محمد المنصوري مفتي المالكية بمكة المحمية

وبهامشه ترجمة الرسالة المذكورة بالتركي

مكهٔ مكرمه ده مالكی مفتيسی شيخ محمد منصوری افنديتك بيت الله الحرام
ومقام ابراهيم عليه السلامه دخوله ترتب ايدن فضيلتی بيانه دائر تأليف
كرده‌سی بولنان (سبل السلام لمن دخل البيت والمقام) نام
رسالهٔ نافعه ترجمه‌سی كنارنده مطبوعدر

﴿ الطبعة الاولى ﴾

بالمطبعة الميرية الكائنة بمكة المحمية

سنة ١٣١٢

زخارف ومنمنمات في المخطوطات الإسلامية

د. صلاح الدين شيرزاد



زخارف ومنمنمات في المخطوطات الإسلامية

الزخرفة الإسلامية

للزخرفة الإسلامية مكانة مرموقة في الفنون الإسلامية، ويذهب كثير من الدارسين إلى أن المسلمين انشغلوا بها كثيراً- كانشغالهم بالخط العربي- بسبب انصرافهم عن التصوير. ونجد تعليلات عديدة لهذا الانشغال؛ منها: جزع المسلمين من الفراغ، وحرصهم على ملء كل مساحة خالية، ومنها تطلع المسلمين إلى الجنة، والزخرفة ترميز للجنة.

مهما يكن فإننا أمام إقبال كبير من المسلمين على زخرفة الأشياء من حولهم، ولا نقول أنهم أول من أبدوا هذا الاهتمام، لأن الأمم السابقة والمحيطة بالمسلمين وأهمها الرومانيون والبيزنطيون من الغرب والساسانيون من الشرق، قد مارسوا الزخرفة أيضاً وبكثافة ملحوظة، تدلنا آثارهم المعمارية وأدواتهم ونسيجهم الذي هو تطوير لزخارف الأقوام الأخرى. فعندما توسَّع المسلمون في الأرض حاملين دينهم وحضارَتَهم الوليدة؛ وجدوا أنَّ الأقاليم الجديدة التي كانت جميعها أكثر حضارة من الجزيرة العربية، تمارس الزخرفة في أغلب المجالات كما ذكرنا، ونعني بهذه الأقاليم الشام والعراق بالدرجة الأولى، لأنَّها بداية الالتقاء ويليها فيما بعد شمال أفريقيا.

كانت الزخارف ذات الطابع الهيليني هي السائدة هناك، وهذا الطراز حاصل تقاطع الزخارف الغربية مع الشرقية، وقد استخدمها المسلمون في البداية كما هي، إلاّ ما كان يخالف عقيدتهم من تصاوير أو مواضيع فقد أزاحوها. ونجد أمثلة على ذلك في المسجد الأموي بدمشق، وزخارف قبة الصخرة بالقدس، وقصر المشْتى بالشام أيضاً، ومحراب جامع الخاصكي ببغداد، وحتى زخارف المرحلة الأولى من الزخارف الجصية- حسب تصنيف هيرتسفيلد- في مدينة سامراء.

بعد أن تخلص المسلمون من الصور الآدمية والحيوانية والمواضيع المتعارضة مع عقيدتهم في الزخارف المحلية في تلك البلدان، شرعوا في إضفاء ملامح جديدة عليها، وطبعوها بطابعهم حتى تولدت زخرفة جديدة سُمِّيت بالزخرفة الإسلامية، ولها تقسيمان رئيسان:

الزخارف الهندسية والزخارف النباتية، إلى جانب زخرفة العمائر كالمساجد والقصور وزخرفة الأدوات المنزلية، والشخصية وأنواع النسيج كالبسط والسجاد والأقمشة، فإن زخرفة الكتب بصفحاتها وتجليدها قد نالت حُظوة كبيرة عند المسلمين وعلى وجه الخصوص المصاحف، إذ لا نجد مصحفاً مخطوطاً إلاّ وتزين صفحاته الزخارف المذهبة والملونة، مهما كانت سهلة يسيرة.

ونظراً إلى مكانة المصاحف وقدسيتها، أولاها المسلمون عناية خاصة ابتداءً بكتابة النص، فقد كان الخطاط الماهر يعرض جمال خطه وسحر قلمه في كتابة كلام الله تعالى، ومن بعده يقوم المزخرف بتزيين المساحات المتروكة بزخارف مذهّبة وملوّنة، وقد جرت العادة أن تكون هذه المساحات في الأماكن التالية:

❖ الورقة الأولى التي تلي الجلد، وأحياناً تكون ورقتان فيهما آية تدلّ على كلام الله، وفي نهاية المصحف أيضاً ورقة أو ورقتان عليها إشارة إلى من طلب إنجاز هذا المصحف، وهو عادة يكون من ذوي السلطة والجاه، لأن المصاحف التي كانت تكتب لعامة الناس لم تُزيّن الورقة الأولى أو الثانية، تقليصاً للكلفة.

❖ الصفحتان التي عليهما سورة فاتحة الكتاب وآيات من سورة البقرة، ولعل هاتين الصفحتين تكونان أثرى صفحات المصحف زخرفة حتى إذا كان المصحف بسيطاً وفي متناول العامة، وتم الاستغناء عن زخرفة الصفحة الأولى التي تلي الجلد، فإن هاتين الصفحتين (سورة الفاتحة وأول سورة البقرة) لم يُستغن عن زخرفتهما حتى بخطوط بسيطة.

❖ أوائل السور، وتكون على شكل شريط بعرض الصفحة وبنفس طول أسطر الكتابة، وفيه اسم السورة وعدد آياتها.

❖ الفصلات أو الوقفات، وهي إشارة نهاية الآية.

❖ الخطوط التي تحدد مساحة الكتابة داخل الصفحة، وغالباً ما تكون مذهّبة، وتسمى أيضاً بـ الجداول.

❖ حواشي الصفحات الداخلية، وهذه فقط في المصاحف التي تنجز لذوي السلطة والجاه، وكثير منها تُنجز لهؤلاء في دار خاصة أنشؤوها لنسخ الكتب وخط المصاحف مع تزيينها وأحياناً تصويرها أيضاً ما لم يكن مصحفاً. وتسمى المصاحف أو الكتب المنجزة

هنا بالخزائنية، لأن هذه المشاغل غالباً ما تكون ملحقة بالمكتبة (الخزانة) التي يملكها الشخص المعني.

ولعل المصحف الذي خطه وزخرفه محمد بن نعيم المعروف بـ روزبهان عام ٩٢٧هـ أوضح مثال على المصاحف المزخرفة.

أما الكتب الأخرى من غير المصاحف فلم يكن من الضرورة زخرفتها، إلا ما كان يتم في خزانة من الخزانات، أو بشكل شخصي من قبل الفنان (الخطاط/ المزخرف) ولكن بهدف تقديمه لشخصية معينة.

وحظيت كتب الأدب عامة ودواوين الشعر خاصة بالتزويق والتصوير فإذا خلت المصاحف من التصاوير، فإن بعض الكتب قداحتوت عليها، لأن المسلمين عندما أبعدوا التصاوير الآدمية والحيوانية من الزخارف ومن كل ممارسة فنية، عدنا نشاهدها في بعض الأعمال، وخاصة في المناطق الشرقية كبلاد فارس، حيث ظهرت صور الطيور وبعض الحيوانات الخرافية والواقعية من خلال الزخارف.

على أن طراز الزخرفة الإسلامية بنوعيها النباتية والهندسية موحد في جميع الأقطار الإسلامية، إلاّ أن بعض الملامح في العناصر تختلف من مكان إلى آخر؛ فالخبير يميز الزخارف التركية عن الفارسية وعن التي في شمال أفريقيا والأندلس بسهولة، بل وتمكن نسبتها إلى حِقَبها الزمنية أيضاً، ولكن تبقى العقبة أما الاستجلاء التام أن المزخرفين لم يذيّلوا أعمالهم بأسمائهم (تواقيعهم) إلا في النادر، على عكس الخطاطين الذين فعلوا ذلك بحرص شديد.

المنمنمات (التصويرة المصغّرة)

يعدّ التصوير عند المسلمين من أكثر المواضيع (الفنية) التي أثارت نقاشاً، وأحكاماً فقهية حتى يومنا هذا بين محّرم ومحلّل. ولكن يبدو أن الاتجاه نحو الإباحة المشروطة، ولذلك لم تُرسم التصاوير على نطاق واسع وفي أماكن بارزة مثل العمائر العامة، إلا ما كان خاصاً كالمنازل. ولكن نرى أن التصاوير قد استخدمت بكثرة في صفحات الكتب، وهي بمثابة الرسوم التوضيحية، وخاصة في الكتب العلمية. ومرت المنمنمة من حيث التأثر والتطور مراحل الزخرفة الإسلامية نفسها، لمّا كان العرب لا يمارسون التصوير بشكل واسع

كما كان عند الأقوام الأخرى (الروم والفرس) فقد وجدوا في العراق والشام -بعد أن قدموا إليها- استخداماً له من غير حرج، بل حتى إن بعض التصاوير التي وجدت على جدران بعض المباني الشخصية كقُصَيّر عمرة في الشام الذي بني بين عامي ٧١٢-٧١٥م لعلها من قبل فنانين محليين. لذلك كانت ملامح تصاوير البيزنطيين والفرس واضحة في أول الأمر، لم يلبث أن ظهر طابع المصورين المسلمين الخاص والمتميز عن أساليب التصاوير عند غيرهم.

ازدادت الكتب المصورة عند المسلمين بعدما نشطت حركة الترجمة من اللغات الأخرى منذ القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، إذ كانت بعض المؤلفات العلمة لا تستغني عن التصاوير التوضيحية، مثل كتاب الحشائش لديوس كوريدس اليوناني الذي عاش في القرن الأول الميلادي، وترجم هذا الكتاب إلى العربية حنين بن اسحاق في بداية العصر العباسي، وفي الكتاب صور لنباتات وحيوانات وطيور وإنسان، وهكذا استمرت عادة تزيين الكتب بالتصاوير (المنمنمات) حتى عهد قريب، حيث ظهرت الطباعة وانتشرت وقامت بالمهمة نفسها.

ويمكننا أن نقسم المخطوطات العربية التي احتوت تصاوير إلى قسمين رئيسين:

١- الكتب العلمية.

٢- الكتب الأدبية والتاريخية.

الكتب العلمية، منها:

١- كتاب الحشائش لديوس كوريدس، هذا الكتاب في الطب والصيدلة يبيّن مؤلفه الذي وصفَ بأنه أبو الصيدلة أنواع العقاقير النباتية وفوائدها للأمراض. وقد رسمت صور عديدة توضح مقاصد المؤلف وتصف أشكال النباتات التي ورد ذكر حوالي ستمائة منها.

٢- كتاب الترياق لجالينوس، وهو أيضاً كتاب يبحث في الطب والنباتات والعقاقير، عاش جالينوس (اليوناني) في القرن الثاني للميلاد حيث دَرس الطب في روما، وترجم إلى العربية ترجمات كثيرة مع تصاوير عديدة تمثل أطباء يقومون بالمعالجة وحيوانات كالأفعى والتنين والنباتات وحتى بعض آلات الزراعة.

٣ - كتاب الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل، لابن الرزاز الجزري (القرن

السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي) وقد بين المؤلف تصميم بعض الآلات التي كانت تعمل بقوة الماء، وعرف الكتاب بـ(الحيل الهندسية)، الذي احتوى عدداً كبيراً من التصاوي، وما زالت نسخ عديدة محفوظة في مكتبات العالم.

الكتب الأدبية والتاريخية، منها:

١- كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني (ت ٣٥٦هـ) وصلنا من أجزائه ٢١ جزءاً، تنوعت مواضيعه في أخبار الشعراء والأدباء والمغنين والخلفاء وغيرهم.

وصلتنا من النسخة المصورة لهذا الكتاب ستة أجزاء فقط محفوظة في مكتبات القاهرة واسطنبول وكوبنهاغن.

٢- كتاب مقامات الحريري، ألفه أبومحمد القاسم الحريري (ت ٥١٥هـ/ ١١٢٠م) ضم خمسين مقامة تحكي قصة أبي زيد السروجي في مثابرته وسعيه من أجل الحياة، ومن أشهر نسخها المصورة، تلك التي خطها وصورها الفنان يحيى الواسطي عام ٦٣٤هـ بصور رائعة بلغت تسعاً وتسعين صورة. عرفت هذه النسخة بنسخة شيفر، وهو الشخص الذي أهدى هذه النسخة إلى المكتبة الوطنية بباريس حيث ما زالت محفوظة هناك تحت رقم (5847 Arabe).

٣- كتاب عجائب المخلوقات للقزويني (ت١٣٨٢م)، موسوعة في علم الطبيعة والسياسة والأدب والتاريخ، ترجم الكتاب إلى الفارسية والتركية وصورت بتصاوير كثيرة مختلفة الأساليب، وبسبب تنوع مواضيع الكتاب فإن الصور جاءت شيقة مثيرة للتأمل ففيها مشاهد من حكايات خرافية كما فيها صور للملائكة.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أسماء مخطوطات أخرى مهمة تدخل في هذا القسم، ولكن لا مكان للتفصيل أكثر مما يسمح به المجال، ومن هذه الكتب: كتاب كليلة ودمنة، وكتاب محاسن الحكم وكتاب رياض وبياض (في المغرب/ الأندلس) وكتاب قانون الدنيا وعجائبها.. ألخ. أما إذا عدّدنا المخطوطات الفارسية والتركية ذات المنمنمات، فلا يسعنا الاقتصار على مثال لكل منها مثل الشاهنامة للفردوسي (القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي) وهو نظم في ستين ألف بيت في تاريخ ملوك إيران منذ القدم حتى وقت النظم.

وكتاب (سير النبي) ألّفه بالتركية الشاعر مصطفى بن يوسف بن عمر في نهاية القرن

الرابع عشر الميلادي، ثم أمر السلطان مراد الثالث بنسخه وتصويره، فأنجز في عهد السلطان محمد الثالث في أواخر القرن السادس عشر الميلادي وأتحف بأكثر من ٨٠٠ منمنمة تصور حياة النبي عليه الصلاة والسلام. توجد خمس مجلدات منه في مكتبات متفرقة، وما زال الجزء الخامس مفقوداً.

وطوال العصور الإسلامية خضعت المنمنمات إلى التطوير والتغيير في الأسلوب، تأثراً بالمكان والزمان، وبالرغم من أن مؤرخي الفن الإسلامي يعدّدون (مدارس) لهذا الفن، إلاّ أن الأمر في نظرنا لا يعدو كونه تنوعاً في الأسلوب فحسب، لذا يمكننا أن نشير إلى العصور أو الأماكن التي طبعت أُسلوب المنمنمات بطابعها، وهي:

أسلوب بغداد، ثم الأسلوب المغولي، ثم الأسلوب التيموري، ثم الصفوي، والمملوكي، والتركي، والهندي.

أهم ما يميز المنمنمات عن التصوير الذي ازدهر في أوروبا في عصر النهضة وبعدها، والذي بدأ يؤثر في أعمال فناني المنمنمات مؤخراً هو:

١- أن المشهد في المنمنمة يمتد في بعدين فقط، ولا نجد البعد الثالث وفق معيار رسم المجسّمات.

٢- عدم الالتزام بالواقعية في النِّسب، فرب حاكم جالس بين أشخاص يبدو أكبر منهم حجماً.

٣- رسم الوجوه باتجاه الثلاثة أرباع، أي أن الوجوه (غالباً) تنظر إلى وطر الاتجاهين: الأمامي والجانبي، لذا نرى ثلاثة أرباع الوجوه.

٤- تدخل الزخارف بكثرة في رسم التفاصيل للأشياء، واستخدام الذهب مع الألوان النقية الأخرى.

هذا وإذا ما لاحظنا بعض الأساليب المتكررة باستمرار، كوضع الهالة حول رأس الشخصية المهمة في المشهد، وكذلك السحنة المغولية في الوجوه، وخاصة العيون المسحوبة... فلا يمكننا أن نعدّها من المميزات بقدر ما هي أساليب متأثرة بعوامل فاعلة.

ورابعها القمر يتصور ما ذكرنا من هيئات الافلاك
علي ما هو المشهور واما ما زاده المتأخرون شكر الله
سعيهم في الافلاك المتحيرة والقمر فمما لا يحتمل ذكره

صورة فلك الشمس

وتعلق هذه الصورة صورة افلاك الكواكب العلوية دائرة

وهذه صورة فلك الزهرة

وهذه صورة فلك عطارد



الزخرفة والتصوير في المخطوطات العربية

المحاضر

أ. د. يحيى محمود بن جنيد

الأمين العام لمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس تحرير مجلة عالم الكتب



الزخرفة والتصوير في المخطوطات العربية

المحتويات



توطئة

التفت الغربيون إلى فنون الزخرفة والتصوير عند العرب فدرسوا مجالاتها التطبيقية، في العمارة والخزف والنقود والسجاد والزجاج والورق، وخصوا بعض هذه المجالات بأعمال مستقلة أفاضوا في الحديث عن تقنياتها وآفاق الإبداع فيها. ثمَّ قيِّض لهذا الموضوع مجموعة من الدارسين العرب الذي توزعوا على فئتين، الأولى ناقلة تعتمد طروحاتها على رؤية الغربيين ملخصة أفكارهم، مع إضافات قليلة مستقاة من التراث. والأخرى مؤصلة توجهت إلى الدرس التطبيقي مع الاستعانة بآراء السابقين من الغربيين بالدرجة الأولى.

ورغم وجود مصادر جيدة بالعربية في هذه الموضوعات التي تعالج مجالات الزخرفة والتصوير عند العرب والمسلمين، إلا أن هناك حاجة إلى دراسات أكثر عمقاً وشمولية خاصة فيما يخصّ زخرفة الكتب وتصويرها يستند فيها على الأعمال المتوافرة من المخطوطات ذات الملمح الفني، وهي كثيرة في مكتبات العالم التي تعنى بجمع المخطوطات العربية.

ونحاول في هذه المحاضرة الموجزة تقديم صورة جزئية عن الزخرفة والتصوير في المخطوطات العربية؛ مما يعني أن التركيز عليها سيكون على المدرسة العربية وحدها من غير مدارس التصوير التي انتشرت في العالم الإسلامي حاملة مسميات مختلفة عند الدارسين من مثل:

- **المدرسة المغولية إيران.**
- **المدرسة المظفرية الجلائرية في إيران.**
- **المدرسة التركمانية في تبريز وشيراز.**
- **المدرسة التركية العثمانية في الأناضول.**
- **المدرسة المغولية في الهند.**

وقد خص جملة من الباحثين هذه المدارس ببحوث مستقلة. كما وردت إشارات عنها في مؤلفات تناولت فنون التصوير عند المسلمين، وحظي بعض أقطابها مثل بهزاد بعناية خاصة بحيث أطلق على نتاجاته مسمى مدرسة بهزاد وكان مقرها في هراة في أفغانستان.

مقدمات التكوين

درج الإنسان منذ الأزل على البحث عن أساليب جمالية يستخدمها في تحلية نتاجاته وصناعاته وتزيينها. وكما أن الأمر فطرة تخالج دواخله، يبحث من خلالها عن الترويح عن ذاته، والتنفيس عن مشاعره، ونقل ذلك إلى الآخر الذي يتلقاها متأملاً، لم تكن هناك أي حدود أو معايير لماهية الجمال المصنع الذي كان ينشده، ومن هنا تراوح فعله البدائي بين خطوط وأشكال توضح تكويناً منعكساً يسترجعه على صورة يمتزج فيها الواقع التي هي عليه، والرؤية المكنونة التي تحول إليها الشكل بعد التفاعل مع الأنا، وتؤكد على هذا الزمر المخربشات والرموز والرسوم التشكيلية التي تعود إلى أزمان سحيقة في التاريخ. ويتساوى في هذا التوجه إنسان العصور الحجرية، وإنسان الحضارة. ومع تراكمات الاستخدام تكونت لديه خبرة ودربة تطورتا إلى إتقان في الأداء، وتميز في التعبير عن الشكل الفني.

ولم يكن الإنسان العربي بمعزل عن مسار الارتباط بالبحث عن عنصر الجمال والتفاعل معه، وما تختزنه صخور الجزيرة العربية وجبالها من أشكال فنية، إضافة إلى التعامل مع الجماليات، زخرفة وتصويراً في مناطق عربية أخرى قبل الإسلام هي الدليل على امتداد التعامل بين العربي والجماليات التشكيلية إلى عمق التاريخ.

وقد كان لهذه المعطيات التاريخية القديمة أثرها في تشكيل المدرسة العربية في التصوير بعد اندماجها مع روح الإسلام الموجهة نحو توحيد عجائب الله، والحث على التأمل في عجائب صنعه في هذا الكون.

لعل بدايات التفكير في بعد جمالي لآلية الكتاب العربي، كانت في ذلك التوجه الفاعل نحو تحسين الحرف العربي وتنويع أشكاله، وفي فترة زمنية قصيرة تحول إلى استقطاب حسي وروحي، غير أن مسار البحث عن عناصر أخرى تساند الحرف تسارعت خطاها، وإن ظل الحرف قطباً ومحوراً يصب في عناصر تزويق مطورة، أو تصب في تلك العناصر، أقدمها الحلية البسيطة.

التوحيد، عالم التجريد من الحلية إلى الرقش

الحلية البسيطة

فاستناداً إلى ما تناوله الباحثون، ومن خلال الاطلاع على كم من الأعمال التي حملت ضمن مكوناتها عناصر جمالية، جاء القرآن الكريم وسيط التفاعل الأول بين الإنسان والجمال الفني، وفرضت قدسية هذا الكتاب الكريم، وخصوصيته المنبعثتان عن محورية الإسلام ديناً وعقيدة، ابتكار عناصر جمالية تتفق ومساقاته، وتبتعد عن الإخلال بقدسيته؛ فكان أن لُجِئَ إلى الزخرفة التوحيدية المؤثرة بأشكالها الخالية من التكوينات المجسمة؛ من مثل استخدام التذهيب الذي يعد من أقدم فنون الكتاب التي عرفها الإنسان. وقد دخل عالم المخطوطات العربية منذ وقت مبكر لا يتجاوز أواخر القرن الثاني الهجري أو الثالث(١). وأطلق على العاملين في هذه الصنعة بصفة عامة: المذهِّبون. ويعرف الواحد منهم بالذهبي. ومن أقدم المذهبين مجموعة ذكرهم ابن القديم هم: اليقطيني، وإبراهيم الصغير، وأبوموسى بن عمار، وابن السقطي، وأبوعبدالله الخزيمي، وابنه وكانوا يعملون في تذهيب المصاحف(٢). وقد ارتبط المصحف الشريف بفن التذهيب منذ نشأته عند العرب؛ فتعظيم القرآن الكريم كان الباعث لكثير من الفنانين على العناية بتذهيب المصحف، ومن هنا اتجه بعض العلماء إلى قصره على المصحف(٣)، فقال السبكي عند حديثه عن المذهب «ومن حقه ألا يذهب غير المصحف». وقد عرف اختلاف الناس في تحلية المصحف بالذهب. والذي صححه الرافعي، والنووي، بين أن يكون لامرأة فيحلّ أو لرجل فيحرم، والمختار عندنا أنه يحل تحليته مطلقاً. أما غير المصحف فاتفق الأصحاب على أنه يجوز تحليته بالذهب(٤).

ومن هنا نلاحظ استخدامه في:

الأشرطة التي تفصل بين السور بعضها بعضاً، والفواصل بين الآيات القرآنية، وبعض العناصر الزخرفية التي تدل على أجزاء المصحف وأقسامه كالنصف، والربع، وهكذا... وكان الشريط أهم هذه الأجزاء جميعاً. وشكله في مبدأ الزمر مستطيل استقامته أفقية نظراً لأن المصاحف نفسها كانت مستطيلة؛ فعرضها أكثر من طولها، وقد زينت هذه الأشرطة بعناصر زخرفية مختلفة فنرى أحياناً المتشابكات، والجدائل، وأحياناً أخرى نجد رسوماً هندسية من دوائر، وأجزاء من دوائر تتماس أو تتقاطع، أو مربعات صغيرة تقلد

رسوم الفسيفساء، ومرة ثالثة نشاهد عناصر معمارية كالعقود والأعمدة، مثلاً. وقد يعلو هذه أو يتصل بها عنصر نباتي مجنح نقلاً عن الفن الساساني(٥).

وإذا كان الشريط يحتل مساحة تتيح للفنان حرية الحركة، وتوفر له مجالاً لبث روح جمالية على الصفحة أو الصفحات التي يتشكل عليها؛ فإن فواصل الآيات كانت معبراً آخر للطرح الجمالي رغم صغر حجمها وضآلة تكوينها؛ فهي وإن كانت «مجرد دوائر» في أغلب المصاحف القديمة إلا أننا نجد لها بعثاً فنياً في مصاحف أخرى حيث تتحول إلى دوائر مقسمة تزهو بألوان تشد الناظر إليها رغم ما تحمله من فراغ يقلص من حدته الخطوط المتعامدة، مختزنة غموضاً مثيراً يبعث على تحفيز المشاعر الإنسانية إلى التأمل في فراغات الكون نفسه، وما يعتمل فيها من أجرام وأجسام دائرية متوهجة تتداعى معها لحظات الزمن.

غير أن الملاحظ بصفة عامة أن استخدام الذهب في المخطوط العربي لم يقتصر على المصحف وحده في الممارسة، فهناك مخطوطات كثيرة جاءت صفحاتها مؤطرة بالذهب، أو كتبت بأكملها بماء الذهب، أو أن استخدامه جاء في كتابة العناوين. ويذكر أحد الباحثين أن الكتابة بالذهب والفضة استخدمت مجاراة لزخرفة عناوين السور في مخطوطات القرآن، ولإبراز العناوين وعناوين الفصول في المخطوطات الدنيوية. وأحياناً كانت الصحيفة بكاملها توضع في إطار زخرفي للغرض نفسه(٦)، ولعل الممارسين لهذه الصنعة كانوا على فئتين الأولى: فئة النساخ الذي نسخوا أعمالاً بماء الذهب. والأخرى: فئة الحرفيين الذي كانوا يزخرفون الكتب بتأطير صفحاتها أو نثر اللون الذهبي على ورقها أو باستخدامه في صنع أشكال جمالية بسيطة مستمدة من الرقش.

الزخرفة

ولأن تلك النماذج المبسطة التي يطغى الذهب في صنع جمالياتها كانت هي المكون الأول لجمالية المخطوط العربي؛ فإن تدفق التجريب واستواء التلقي نضجا في ذوات أولئك الذين تفرغوا لنسخ كتاب الله، دفع إلى البحث عن ترسيخ العنصر الجمالي المناسب للكتاب الكريم فكان أن جاءت مرحلة تكتب فيها «أسماء السور داخل الأشرطة مع استخدام زخارف دقيقة ومعقدة بعض الشيء. وفي بعض الأحيان كانت هذه الزخارف شبيهة بما نجده على المنسوجات التي ترجع إلى نفس القرن الذي ينسب إليه المخطوط وتشاهد أحياناً

رسوماً نباتية طبيعية»[٧]

ويتجلى من استعراض الموروثات المتقدمة في تاريخ التكوين أن: «القرآن يعد أول مخطوط عربي تجلت فيه مظاهر فن الكتاب العربي..»[٨] فقد كان الميدان الرحب لفن الزخرفة العربية الإسلامية.

ومن نماذج المصاحف الأولى المزخرفة التي استخدم فيها الرقش المبسط جزء من مصحف صغير يرجع إلى العصر العباسي وأوراق متفرقة من مصحف أكبر حجماً محفوظ بمتحف المتروبوليتان.

وتحتوي النسخة الأولى على معظم السورة الثانية من القرآن.. ومما يلفت النظر بصفة خاصة في هذه النسخة أربع صفحات محلاة بالزخارف المتشابكة من أشكال الورق النباتية،والمراوح النخيلية، ورسمت بالزخارف باللون الذهبي، ونثرت فوقها بقع اللون الأحمر والرمادي والأزرق والأخضر.. وحدد الرسم بإطار من اللون البني الداكن. وغالباً ما تمتد الزخرفة إلى النصوص الكتابية كما يشاهد في ورقة بديعة أكبر حجماً من أوراق النسخة السابقة وهي مأخوذة من مصحف مكتوب على الرق: ومحفوظة بمتحف المتروبوليتان[٩].

وفي قرون متأخرة اقتحم ميدان زخرفة المخطوط فنانون من شعوب إسلامية أخرى، من الأتراك، والفرس، والهنود، فقدموا فناً راقياً في المصاحف اعتماداً على مبدأ التجريد والتواصل مع روح التوحيد التي اعتمدها الفنانون العرب الأوائل، فتداخلت الألوان في تناسق مطرد مع الحلية البسيطة المستمدة من الأشكال النباتية والهندسية، خاصة في بدايات المصاحف، فأتت متوافقة مع روحانية الكتاب الكريم ينعم الناظر إليها بجماليات أخاذة.

وانتقل الاهتمام بزخرفة المخطوط العربي من القرآن الكريم إلى الكتب الأخرى. وكانت البدايات هنا أيضاً متواضعة، فكانت الزخارف تأتي في نهايات الفصل فواصل زخرفية بسيطة، كأن تكون صفاً من النقط، أو شريطاً رقيقاً بداخله خط، أو بعض خطوط متعرجة ثم تطور هذا النمط إلى زخرفة صفحات كاملة بزخارف هندسية نباتية.. وكذلك تحلية الصفحات الأولى من المخطوط بعمل أطر مزخرفة حولها لا تقتصر على جداول ومستطيلات، تحيط بالمساحات المكتوبة وإنما تجاوزتها إلى تحلية بعض الصفحات بشريط من الكتابة الزخرفية البديعة[١٠].

الرقش

واصل الفنان العربي الالتزام بالتجريد المبني على الرؤية التوحيدية؛ فاستفاد من شكل الحرف العربي وطبيعته القابلة للتشكل فاستغل «ما فيها من استقامة وتقوس وقابلية للذيول الزخرفية في وصل الحروف بعضها ببعض من ناحية، ووصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى من ناحية أخرى لعمل أشكال هندسية ونباتية...»، وكما يذكر أحد الباحثين أن تأثير العقيدة الإسلامية التي لا تميل إلى تجسيد الأشكال، وتحث في الوقت نفسه على أن يكون الإنسان جميلاً معبراً عن الجمال ومتذوقاً له، دفع بالفنان المسلم إلى «البحث عن أداة تعبيرية لا تقوم على محاكاة ما له روح أو تجسيمه، فاهتدى الفنان المسلم إلى تصوير النباتات والأشجار واستخدام الخطوط الهندسية للتعبير عن خياله الفني. إلا أن الأداة التي استحوذت على اهتمام الفنان المسلم، وكانت الوعاء الذي صبت فيه إبداعاته الجمالية، تمثلت في الخط العربي ذاته»[١٢] وهو ما يؤكده باحث آخر بالقول ذاته إن: «الخط العربي جميل وجذاب، ارتقى مع سلم التطور الحضاري وساير الفكر الإنساني شكلاً وهيأة. ولرقيه سر يكمن في غنائه المعتمد على جذوره الأصلية، وعناصرها التي استلهمت الحروف في الاشتقاق والتشابك الأنيق مع باقي الفنون التي نبعت عن أصالة التراث العربي»[١٣].

ويذهب غوستاف لوبون إلى أن الكتابات والنقوش العربية تغلب على التوجه الفني العربي. وأن من مظاهر ذلك أن تؤلف الحروف العربية من مزيج من صور الحيوانات والآدميين على شكل عجيب[١٤]، كما يرى أنَّ للخط العربي شأناً كبيراً في الزخرفة . وهو ذو انسجام عجيب مع النقوش العربية... وتؤخذ الكتابات التي تستخدم في الزخرفة من القرآن في الغالب، وأكثر هذه الكتابات استعمالات كلمة بدء سور القرآن (بسم الله الرحمن الرحيم) أو كلمة التوحيد، وهي (لا إله إلا الله محمد رسول الله)[١٥].

ويذهب باحث غربي آخر إلى تأكيد العلاقة بين الخط العربي والفن؛ فيقول إنه يستخدم في آن واحد للرسم والتزيين والتعبير عن الأفكار. وإلى أنه أصبح جزءاً لا يتجزأ من الهوية الدينية والقومية وأن التفنن في كتابة الحروف، أو ابتداع تشكيلات جمالية من الحروف يعد عملاً مقدساً[١٦]. ولإبراز مدى الاستفادة من الخط العربي في صنع أشكال جمالية بنى يوسف محمود غلام كل محتويات كتابه الفن في الخط العربي الذي يقود المرء عقب مطالعته إلى الإيمان بقيمة هذا الخط عنصراً جمالياً يمكن تشكيله وفق خيالات مستخدمة

لتقديم لوحات فنية غاية في الإتقان.

وقد حلل أحد الباحثين العرب مدار فن الزخرفة العربية تحليلاً فنياً عميقاً فتوصل إلى أن هذا الفن كان يقوم على معنى الحدس؛ يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقر دون أية مقدمات ذهنية في عالم المطلق، عالم الله أما الثاني فإنه الصور الواقعية المحدودة التي تبحث عن آلية رياضية[١٧].

وأدى اتجاه الذهن العربي نحو الحدسية إلى «الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين. وهذا الكشف يتم بإلقاء الجوانب الحسية الزائلة في شخص الإنسان ومن الطبيعة على السواء[١٨]»، ونتج عنه السعي وراء الجوهر الخالد أو الحق في صورتين: صورة أفقية تبدو على شكل التكرار أو التناسخ، وتظهر في الرقش اللين. وصورة مركزة تبدو على شكل وميض متناوب تبدو خاصة في الجامات ذات التخطيطات الهندسيةالمستقيمة التي تسمى (الخيط)[١٩].

ويوضح بهنسي معنى الرقش؛ فيرى أنه هو «رسم لا يحتمل معنى بيانياً أو لفظياً، وإنما ينقل شكل الهيولي والجوهر لأشياء كانت واقعية[٢٠]» كما يفسر لنا معنى الرقش اللين على أنه ذلك الذي يستمد من الخط العربي ليتحول إلى صور نباتية وحيوانية وبشرية، أما الخيط فهو المستخدم من الخط ولكن في أشكال هندسية[٢١].

ويؤكد بهنسي أن الصيغة الأولى في الفن العربي هي الرقش اللين المسمى بالرمي الذي يمثل عفوية إبداعية عند الفنان الذي يقوم بتأويل للنبات ، أوراقاً وأزهاراً وغصوناً وعروقاً للوصول إلى توثيق العلاقة بين الإنسان والطبيعة. أما الرقش الهندسيّ الذي يطلق عليه الخيط فهو يعتمد في تكويناته على الأشكال الهندسية المثلث والمربع والمخمس التي تتضاعف وتتشابك فيستخرج منها أشكالاً لا حصر لها تعبر عن روحانية من خلال أشعة الرؤية أو من خلال خيول العقل[٢٢].

إن الحلية الزخرفية البدائية التي تشكلت من فواصل الآيات على شكل دوائر مفرغة أو مقسمة مذهبة أو ذات ألوان متعددة، كانت هي بداية تكوين فن الرقش الذي لا يمكن لنا أن نقبل من خلال التأمل في مكوناته آراء باحثين حاولوا إسناد جذره الأول إلى تأثيرات ساسانية أو قبطية؛ فهو وليد الرؤية التجريدية المستمدة من نظرة التوحيد في العقيدة الإسلامية وبالتالي فإنه يضرب بجذوره في عمق الثقافة العربية الإسلامية.

إن إبداع الفنان المسلم يرتقي في فن الرقش إلى عالم من التمازج الروحاني من خلال التكوينات الزخرفية الدقيقة التي تداخلت في تكوينها الأوراق والأغصان النباتية مع الدوائر والمستطيلات وغيرها من الأشكال الهندسية في ألوان مختلفة، تتجانس في وحدة واحدة لتكون لوحات فنية تستقطب أعماق الإنسان، مثيرة مشاعر من الارتياح الوجداني المنعكس عن صفاء التشكيل الذي جاء عليه، محفزة الذهن إلى التفكير في عالم اللامتناهي، تترابط الأجزاء فيه متدرجة من ذرات صغيرة إلى تكوينات حية لا يدرك المرء مداها، ولا يكل من النظر إليها مرات ومرات، ومن نماذجها التي أثارت إعجاب الغربيين لوحة في أول مصحف يعود إلى القرن العاشر الهجري الثالث عشر الميلادي شحذ مبدعها ذهنه لاستدعاء تكوين جمالي جاء على أرضية مذهبة ملئت بالأشكال الهندسية، فرشت الزخارف عليها داخل شريطين أحاطا بمستطيل حمل دائرتين تكونت في جنبي كل واحدة منهما نصف دائرة في حجم أصغر تفرع عنهما مثلثات برأس نصف دائري، تشابكت أطرافها باعثة ألقاً ووضاءة روحانيتين تملآن النفس خشوعاً ورهبة وتغمرانها بنشوة إيمانية[٢٣].

ولم يكن المصحف هو مدار الرقش بل تعداه إلى الكتب العامة وذات الصبغة الدينية منها على وجه الخصوص؛ فكثر استخدامه في كتب دلائل الخيرات، وفي قصائد المديح النبوي؛ ومن نماذج ذلك ما نجده في مخطوطة الكواكب الدرية في مدح خير البرية

«المنسوخة عام ١٤٧٠م (٨٥٧هـ)، وفي بدايته صفحتان متقابلتان بأرضية حمراء عليها مستطيلات ودوائر، وأنصاف دوائر كبيرة حليت بأوراق نباتية وورود وأغصان متداخلة جاءت بألوان الذهب الأزرق والأسود مع كتابة باللون الأبيض كونت في مجملها لوحة تنداح تأثيراتها في دواخل المرء.

وتجاوز استخدام الرقش الكتب العربية الإسلامية إلى الكتب الدينية المسيحية واليهودية التي كانت تكتب بالعربية ، ولجأ نساخها إلى كتابتها بخطوط عربية جميلة. كما كانت صفحاتها تذهَّب وتزين بالرسوم الهندسية والنباتية العربية الطراز، ويتجلى هذا التأثير في إنجيل من العصر المملوكي نسخ في دمشق في القرن الثامن الهجري (سنة ١٣٣٤م) فزينت الصفحتان الأوليان منه برسوم هندسية ونباتية مذهبة لا تختلف في أسلوبها الإسلامي في سائر صفحاته «ولا سيما في فواصل الآيات، وفي الجدائل والرسوم النباتية والزخارف الهندسية المتشابكة التي يتألف منها إطار الصفحات[٢٥]».

ويذهب عفيف بهنسي إلى أن الفن التجريدي الذي نشأ في الغرب، تأثر بفن الرقش العربي فيقول: «إن التيار الشرقي الذي ظل قائماً على الروحانية، والذي بقي الفن فيه عملاً مستقلاً عن الواقع ترك كثيراً من آثاره في تطورات الفن الغربي نفسه، نرى ذلك واضحاً في الفن البيزنطي، والباروك، وأخيراً في الفن التجريدي نفسه»، وهو يرى تأثير الرقش في أعمال فنانين معاصرين مثل الهولندي موندريان الذي أوجد مدرسة تعرف بالتشكيلية المحدثة «تقوم على تمحيص عقل رياضي في محاولة لتعرية الأشياء عن شيئتها دفعاً بها إلى أعمق أبعاد التعرية[٢٦]، وفي ذلك ما يقرب موندريان من الرقش العربي (الأرابسك) لأن التشكيلية المحدثة تقوم في جوهرها على مفهوم الأرابسك «ففي الوقت الذي يؤول فيه الرقش العربي إلى ربط الأشكال بخطوط موحدة مستمرة حاملة معها تياراً حركياً داخلياً، فإن الزوايا القائمة في مربعات موندريان كانت تؤول عن طريق تناسق مسافاتها إلى حركة حية تنقل الشيء الخاص إلى العام، من الشكل الميت إلى المفهوم الحي[٢٧]».

التجسيد، عالم الصورة الفنية

البدايات

وعلى عكس الرقش نستطيع القول: إن فن التصوير التجسيدي الذي تزامن ظهوره مع بدايات تكوين المخطوط العربي، يمكن أن نربطه بمؤثرات أجنبية استوعبها فكر بعض الفنانين العرب من القرن الهجري الأول، لعل محركها الرئيس تلك الصور التي كانت تُسَكّ على النقود الفارسية واليونانية. وكذلك الرسوم الجدارية التي كانت تحفل بها القصور والكنائس في المناطق التي فتحها العرب في ذلك القرن، ووجدت محاكاة لفنون تلك الأمم من خلال العنصر التجسيدي في بعض القصور الأموية في بلاد الشام، فقد شاع فن التصوير الجداري لشغف بني أمية بتزيين قصورهم بالرسوم والصور. ومارس الفنانون الذين عملوا على زخرفة تلك القصور تصوير أشكال للإنسان والحيوان والنبات.

وتوضح الرسوم والصور التي اكتشفت في قصير عمرة الذي يقع حالياً في المملكة الأردنية الهاشمية، التأثير الهيلنستي قوياً وشاملاً، مما يؤكد رأي بعض الباحثين الغربيين من أن العمال الذين اشتغلوا في وضع تلك الرسوم كانوا من بقايا الروم أو من مسيحي سوريا المتأثرين بالفن البيزنطي. ومن أبرز الصور التي لا زالت باقية في هذا القصر صورة للخليفة في صدر حنية قاعة الاستقبال جالساً على عرش يحف به شخصان واقفان وتحيط برأسه هالة، كما تعلو رأسه مظلة محمولة على عمودين حلزونيين وصف من الصور الصغيرة(٢٨).

وهناك لوحات ورسوم أخرى في قصور أموية عديدة، تدل على شيوع فن التصوير الجداري في القصور الأموية، ونالت اهتمام العديد من الدارسين الغربيين والعرب أهمهم كروسويل وموسل، وغيرهما ممن وضعوا دراسات مفردة عن فنون التصوير التي حفلت بها جدران تلك القصور.

التصوير على الورق

أما فن التصوير على الورق، فليست لدينا أدلة على بداية محددة له وإن كان في الإمكان الافتراض أن البداية المنظمة له كانت في الفترة التي عاش فيها الأمير الأديب العالم خالد

بن يزيد بن معاوية، الذي عرف بحب العلم وتشجيعه، فعربت بتأييد منه الكثير من الكتب العلمية الإغريقية التي كانت في الغالب تحفل بالرسوم والصور ومن المؤكد أن بعض النسخ المعربة في تلك الفترة شملت صوراً ولوحات لعلها فقدت مع ما فقد من كتب وتراث يعود إلى ذلك العصر. من بينها مخطوطة يذكر المسعودي أنه اطلع عليها بمدينة اصطخر سنة ٣٠٣هـ، وأنها تشتمل على معارف وعلوم كثيرة. ومنها صور ملونة لملوك فارس، وأن تاريخها يعود إلى سنة ١١٣هـ وأن الكتاب ترجم عن الفارسية إلى العربية للخليفة هشام بن عبد الملك[٢٩].

وأقدم ما وصل إلينا من فن التصوير العربي على الورق مجموعة من الرسوم شبه الكاريكاتورية منها: واحدة على ورق البردي استخدم في رسمها الحبر الأسود تمثل شخصين عاريين يقفان بأيد مرفوعة إلى الأعلى، رسمت بشكل بدائي لا أثر للفن فيه، ولعل هذه الصورة تعود إلى القرن الثامن الميلادي. وهناك صورة أخرى رسمت على ورق تمثل شخصية عجيبة في شكل هزلي نصفها الأسفل شبه مثلث، أما الصدر والوسط فعلى هيئة سفينة والرأس مثلث أيضاً[٣٠].

وهناك صور أخرى رسمت على ورق أو بردي هي كل ما تبقى من الفن العربي المصور من العصور الإسلامية القديمة السابقة للعصر العباسي.

التصوير وسيلة إيضاح

تطور فن التصوير من مجرد عناية برسم الشخوص كما كانت بدايته على الجداريات أو على البرديات، أو في الكتب المعربة إلى الاستعانة به وسيلة للإيضاح، وهنا برع الفنانون العرب وأبدعوا أعمالاً راقية. تشهد على ذلك المخطوطات التي لا تزال باقية إلى اليوم حافلة بنماذج متنوعة من الرسوم والأشكال النباتية والحيوانية والآلات والخرائط وصور الكواكب. وإذا كانت المخطوطات المتوافرة حالياً والمحلاة بالرسوم والأشكال تعود زمنياً إلى فترة تلي القرن الرابع الهجري، فإن من المؤكد أن استخداماتها كانت قبل ذلك. ففيما يتعلق بالخرائط والرسوم التوضيحية، نجد أن معظم كتب الجغرافيا التي ألفت في القرن الرابع الهجري كانت تتوافر على مجموعات توضيحية، فالمقدسي (ت ٣٨٠هـ) يشير في كتابه (المسالك والممالك) إلى أنه ضمنه صوراً وأشكالاً توضح موضع الإقليم ويذكر

المسعودي (ت٣٤٥هـ) أنه رأى أقاليم الأرض مصورة في غير كتاب بأنواع الأصباغ[٣١].

ولا شك أن عنصر التخييل مفقود في مثل هذه النماذج وفي نماذج رسم أشكال الآلات والنبات؛ فالمعتقد هنا نقل الواقع وعلى خلاف ذلك فإن الكتب ذات العلاقة بعلم الكواكب والنجوم تعكس خيالات مبدعها سواء كان المؤلف نفسه أو ناسخها؛ حيث تأتي الصور التوضيحية مغرقة أحياناً في التخييل الذي يحول مجموعة من الكواكب إلى شكل حيواني أو إنساني أو متمازج بين الشكلين ليتكون منه شكل أسطوري. كما أن كتب الطب تحمل أحياناً صوراً فنية إبداعية ذات أبعاد حركية؛ حيث نجد الطبيب والمريض والآلة في وضع حركي معبر عن الحالة[٣٢].

المدرسة العراقية وتطور فن التصوير العربي

لا نستطيع أن نحدد زماناً ومكاناً على وجه الدقة لتاريخ نشوء فن التصوير التجسيدي في الكتب العربية. غير أنه وفقاً للإشارات المتوافرة بين أيدينا نجد أن العراق كان من أسبق المناطق في التاريخ الإسلامي، التي عرفت هذا الفن وفي مدينة بغداد على وجه الخصوص. ولعل ذلك يعود زماناً إلى القرن الرابع الهجري؛ ففي ترجمة الخطاط علي بن هلال البواب المتوفى سنة ٤١٣هـ أنه كان «في أول أمره مزوِّقاً يصور الدور ثم صور الكتب ثم تعلم الكتابة ففاق المتقدمين وأعجز المتأخرين...»[٣٣] وعند متابعة أعمال هذا العلم في مجالي النسخ والكتابة، نشعر أنه كان المحفوظ حالياً في مكتبة تشستربيتي[٣٤] يدل على اهتمامه بالنواحي الجمالية، كما نشعر من خلال بعض النصوص التي كتبها بعنايته بانتقاء الكلمات، وصياغتها في أسلوب أنيق مستوحى من روحه التي كان يلفها حب الجمال[٣٥]. والمؤسف أن ما وصلنا من مخطوطات عربية ليس من بينها إلى اليوم أي عمل يحتوي على صور قام برسمها.

كما أن هناك علماً آخر من مدينة الموصل، هو أحمد بن بوران بن سنقر بن عبدالله الموصلي النقاش. يعد من أشهر النقاشين «الذين تفوقوا في التزويق وتصوير الدور والكتب وتذهيبها»[٣٦] ويذكر الديوه جي أن فناني الموصل في القرنين السادس والسابع الهجريين «اعتنوا بالتصوير، حتى صار للموصل مدرسة في التصوير بلغ من تأثيرها أن علماء الآثار ينسبون إليها بعض الكتب التي لم يذكر فيها اسم كاتبها»[٣٧].

ويتبين لنا مما سبق أنَّ المدرسة العراقية في التصوير كانت في بغداد والموصل، ومنهما انتشر تأثيرها إلى مناطق إسلامية أخرى.

ويعد كتاب البيطرة المؤرخ عام ١٢٠٩ ميلادية (٦٠٥هـ)، الذي ألفه علي بن حسن بن هبة الله، والمحفوظ حالياً في دار الكتب بالقاهرة من أقدم ما وصل إلينا من المخطوطات العلمية المصورة وتنسب صوره إلى المدرسة البغدادية[٣٨].

ويضم هذا المخطوط ١٤٨ ورقة، وفي نهايته أنه كتب في بغداد على يد علي بن حسن بن هبة الله في آخر شهر رمضان من سنة ٦٠٥هـ (١٢٠٩م) وفي غرة الكتاب بالصفحتين الثانية والثالثة المتقابلتين رسوم هندسية تتألف من نجوم وأشكال متعددة الأضلاع، ومن فروع نباتية وهذه الزخارف التي تؤلف غرة الكتاب ملونة بالأصباغ البراقة على النحو المعروف في المخطوطات الثمينة. أما تزويق المخطوط فتألف من تسع وثلاثين تصويرة تجمع ألوانها بين الأزرق والأخضر والوردي والقهوائي رسوم الخيل وحدها، أو مع سواسها يركبونها أو يروضونها أو يعنون بها، وفي آخر المخطوط رسم جمل وسرم ثور.. ومعظم الخيول المرسومة ضخمة ولكن سيقانها دقيقة، أما الرسوم الآدمية فأجسامها[٣٩] ضعيفة وضيقة المناكب وتحيط بالرأس فيها الهالة المذهبة.

ومن المخطوطات العلمية التي بلغ فيها التصوير قمة الإبداع كتاب الحيل الهندسية للجزري، الذي كتبه في الفترة بين ١٢٠١-١٢٢٢ ميلادية (٥٩٨-٦١٩هـ) وقدمه لبدر الدين الأرتقي حاكم دياربكر، وتعرف من هذا الكتاب حالياً حوالي أربع عشرة نسخة مصورة أقدمها نسخة في متحف طوب قابي، وتضم حوالي ستين لوحة تم نسخها عام ١٢٠٦م (٦٠٣هـ) على يد محمد بن يوسف بن عثمان الحصفكي[٤٠].

ومنها أيضا مخطوطة من كتاب خواص العقاقير، قام بنسخها ورسم صورها عبدالله بن الفضل عام ٦١٩هـ (١٢٢٣هـ) احتوت على ثلاثين صورة.

تناولتها أيدي التجار فوزعتها بين المتاحف والمجموعات المختلفة، وأشهرها صورة رجلين كل منهما تحت شجرة وبينهما وعاء يحركه أحدهما بعصا في يده تمثل هذه الصورة صناع الرصاص وهناك صورة أخرى في متحف المتربوليتان بنيويورك، تمثل طبيباً يحضر دواء. ومهما يكن فإن التأثير البيزنطي ظاهر في كل هذه الصور التي رقمها عبدالله بن الفضل، فأكبر الظن أنه كان تلميذاً لفنان مسيحي في العراق وليس ببعيد أنه كان مسيحياً اختار

الإسلام وتسمى باسم عبدالله(٤١).

ومن الكتب التي لقيت عناية في التصوير كتب الحيوان والنبات، حيث نجد اهتماماً واضحاً فيها برسم الأشكال الحيوانية والنباتية في دقة كبيرة رغبة في التعريف بها وتوضيح مكوناتها؛ من هذه الكتب عجائب «المخلوقات» للقزويني الذي توجد منه نسخة مزوقة في ميونخ بألمانيا نسخها طبيب دمشقي اسمه محمد بن محمد بن علي، وتاريخ المخطوط حسب هولتر هو عام ٧٧٨هـ (١٣٧٧م) في حين يرى رسكا أنه نسخ عام ٦٧٨هـ في مدينة دمشق ويؤيد محمد زكي حسن الرأي الأخير(٤٢).

كتب الأدب وارتقاء فن التصوير

ونظراً لصعوبة احتواء كل ما يتعلق بفنّ التصوير عند العرب في مثل هذا الحيز، فسوف نركز على نماذج من المخطوطات الأدبية التي حفلت بالصور، والتي تنتمي إلى المدرسة العراقية؛ إذ إنها ألصق بالفن، حيث نجد الصور فيها تمثل الإنسان والحيوان، وتعبر عن مغزى بعض المواضيع الأدبية التي يتحدث عنها المؤلف في كتابه، كما أننا نجد فيها بداية التحرر من التأثيرات والقيود الأجنبية بيزنطية وفارسية. وأبرز الكتب التي شاع استخدام التصوير في نسخها هي: مقامات الحريري، وكليلة ودمنة، والأغاني.

- مقامات الحريري

حظيت مقامات الحريري باهتمام كبير بين قراء العربية منذ أن ظهرت إلى الوجود، وعدت من معالم الثقافة العربية نظراً لمنطقها المستحدث الذي لاقى إعجاباً من المتلقين لقربها من الحكاية في الطرح، واعتماد بنائها على أسلوب أدبي متميز. ويبدو أن طبيعتها هذه دفعت إلى الاهتمام بها فنياً، ويذهب ديڤيد جيمس إلى أن من الممكن أن تكون بداية ظهور المقامات المصورة تعود إلى عصر الحريري نفسه (٤٤٤-٥١٥هـ)، وهو يعتقد أن هذا التخمين غير محبذ. إلا أن المؤكد ظهور إحدى عشرة نسخة مصورة من مقامات الحريري في الفترة من عام ٥٩٧هـ إلى عام ٧٢١هـ، من بينها ثلاثة من المدرسة البغدادية، الأهم من بينها نسخة باريس التي تحمل اسم يحيى الواسطي، ويعود تاريخها إلى عام ٦٣٤هـ/١٢٣٧م(٤٣)، واحتوت على مئة صورة توضح مجرى الأحداث في تلك المقامات.

واستعمل في رسم هذه الصور الألوان الزرقاء والصفراء بدرجاتها من غير أي اتجاه

لإبراز العمق، ويفصل بين المستوى القريب والمستوى البعيد بخط داكن، وصور هذا المخطوط تعبر عن الحياة الإجتماعية في العراق في القرن الثالث عشر الميلادي، سواء كانت هذه الحياة داخل المسجد أو الخان أو المكتبة أو الحقل، وهي تلقي أضواء على الشخصيات الواردة في المقامات؛ بحيث تبدو معبرة حية على الرغم من أسلوب الأداء الزخرفي وفي مجال البعدين(٤٤).

وتكشف هذه النسخة التي حملت إبداعاً مكثفاً عن ذهنية فنان متألق استفاد من ملكته الإبداعية فسخرها في إنتاج عمل نفيس يعد من شوامخ الفن، استرعى انتباه الدارسين الغربيين واستحوذ على إعجابهم ولا شك أن الجهد الذي بذله في إخراجه كان كبيراً فالناتج يبرهن على براعة في التخطيط والتذهيب، وترتيب الصفحات، وتنسيق الهوامش وتزيين العناوين، كما نجح في اختيار المواضيع الأكثر أهمية لرسومه، وفي تكوين الموضوع ضمن حدود المكان المخصص وضمن حدود التمثيل الضروري للنص، حتى باتت الصور أو المنمنمات التي رسمها أكثر بلاغة وإيضاحاً من النص نفسه..

ولم يقتصر عمل الواسطي على التصوير والتخطيط بل قام بعملية الزخرفة والتذهيب... وبرع في رسم الزخارف الهندسية مندمجة أو مشتركة مع الزخارف النباتية والحيوانية.

أما الزخارف الكتابية؛ فقد شملت الكتابة الكوفية المبسطة والمورقة والمزهرة المحفورة على أرضية من الزخارف النباتية.. وجعل الواسطي وقفات الجمل بشكل وردة مذهبة سداسية الأغصان(٤٥).

وما تخرج به من التحليل السابق، أن الواسطي دمج في تخليق هذه النسخة بين التصوير التسجيدي والرقش العربي والارتكاز على الخط والألوان عناصر موثرة في حركية الصورة المؤطرة؛ فهو بذكائه وألمعيته استفاد من كافة اتجاهات الفن ومدارسه في عصره، واختزن كل ذلك في تأسيس مدرسة مستقلة تحمل اسمه وتبرهن على براعته وعلو كعبه.

وقد بنى اوليج جرابر دراسة عن أحوال المدينة الإسلامية اعتماداً على الرسوم الواردة في المقامات نشرها في كتاب المدينة الإسلامية الذي أشرف على تحريره أ.هـ. حوراني، وس.م. سترن(٤٦)، ويذهب ارنولد إلى الاعتقاد بأن صور المقامات كغيرها من الصور في كتب الطب والفلك، ربما تعود إلى أصول مسيحية، أو ربما تكون قد نسخت بواسطة المسلمين من أحفاد المسيحيين الذين اعتنقوا الإسلام. وهو يلاحظ وجود تقارب بين بعض الصور في

المقامات وبين صور موجودة في نسخة عربية عن الإنجيل محفوظة في المتحف البريطاني تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي(٤٧). والواقع أن الإنسان لا يستطيع نفي التأثير الاجنبي كلية عن عمل الواسطي أو من سبقه، ممن صوروا الأحداث الواردة في المقامات. ولكن المتأمل في تلك الصور لابد أن يلاحظ أن ذلك التأثير كان طفيفاً إذ إن الصور في غالبها صبغت بالصبغة العربية الإسلامية.

ومن اللوحات التي تضمنتها هذه النسخة والتي تعبر عن واقع الحياة الإجتماعية في تلك الفترة لوحة تصور موكب الحجيج وهم في طريقهم إلى مكة المكرمة، احتوت على مجموعة من الجمال على أحدها هودج وفوق بقيتها أناس يحملون أعلاماً، وفي أفواه البعض أبواق مزخرفة ينفخون فيها، ومجموعة من الخدم تسير على الأقدام. والألوان التي استخدمت هي الأحمر والأزرق والأخضر بشكل متناسق. وتلاحظ العناية بالتلوين؛ بحيث لا نجد فراغاً وهي تمثل كما يقول إيمز الاتجاه الواقعي الذي سيطر على الفن الإسلامي في القرنين الثاني عشر والثالث عشر(٤٨).

وهناك لوحة أخرى للحجيج تختلف عن سابقتها، رسمت بإتقان تعطي صورة صادقة للعادات التي كانت تتبع في ذلك العصر عند السير إلى مكة لأداء مناسك الحج.

ومن أطرف الصور التي نجدها في هذه النسخة صورة لمعلم صبية يجلس على دكة مرتفعة أمامه صبية تولى أحدهم الترويح على المعلم بمروحة معلقة في جدار، ويظهر المعلم وهو يتبادل الحديث مع شخص آخر واللوحة غاية في الإتقان والجودة، ويغلب على تلوينها الأحمر كما أنها جعلت في إطار مزخرف زخرفة هندسية.

أما أبرز لوحة فهي التي تصور مجلس علم في إحدى المكتبات العامة في البصرة، يظهر فيها مجموعة من الأشخاص أمام أحدهم كتاب مفتوح يقرأ منه وقد أنصت مَنْ حوله إلى قراءته، ويبدو الإنصات واضحاً كل الوضوح على معالمهم، ومن خلف الجلوس تبدو خزائن الكتب وقد رتبت بداخلها حسب المعتاد في ذلك العصر بحيث جعل بعضها فوق الآخر حسب الحجم. وبلغ الواسطي الذروة في الدقة والواقعية في هذه اللوحة النفيسة التي تعد وثيقة تاريخية نادرة تعطي مثلاً للحياة العلمية المزدهرة في العالم الإسلامي في ذلك العصر.

ودرس ثروت عكاشة فن الواسطي من خلال نسخة مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في باريس وحللها تحليلاً فنياً دقيقاً، وهو يرى أن هذه المخطوطة تعد من أبرز

مخطوطات مدرسة بغداد، كما تعد إحدى روائع التصوير الإسلامي. ويمضي إلى القول إنها أول عمل في التصوير الإسلامي نعلم اسم مبدعه عن يقين... ويبدو أن الواسطي يتميز بأسلوب له طابعه الشخصي فبدلاً من أن يرضخ للقوالب التقليدية أو يتقبل الأشكال والنماذج التي يعرضها الفن الإغريقي أو البيزنطي والفن المسيحي أو الفن الساساني أو ينقلها نقلاً حرفياً، نراه وقد استوحى مشاهداته من الحياة اليومية المألوفة في العصر الإسلامي، مستخلصاً من مؤلف الحريري الممتع لوحات غنية بموضوعاتها وعناصرها؛ فجاءت صورة حقة من الحياة وليست مجرد صور تزخرف مخطوطة. فالتأثيرات الكلاسيكية القديمة لا أثر لها في خطوط الوجوه ولا في الرسوم المائجة التي تشير إليها طيات الثياب، ولكنا نجد أثراً جلياً لبعض التأثيرات الإيرانية المأخوذة عن الأصول الساسانية في الشخوص ذات الرؤوس الكبيرة الحجم، وفي معالجة الثياب بطريقة زخرفية، وكذا المفهوم الزخرفي للأشجار والنباتات. وهكذا أفلح الواسطي في الجمع بين ما هو تقليدي وما هو منقول؛ فإذا الأشخاص يفيضون حياة على الرغم من أن نسبهم غير واقعية، وكذلك تبدو الحيوانات أقرب إلى طبيعتها، ولا يشذ عن هذا غير المناظر الخلوية التي تشبه الأشجار فيها الأعشاب البحرية العملاقة وكذا الأزهار التي جاءت محورة تحويراً شديداً فبدت أقرب إلى التطريز. أما الخلفيات المعمارية؛ فقد اتسمت بالواقعية والتعبيرية. ومما يميز الواسطي في تصاويره تلك الأسلوب السردي والشخصي المتميز بالذكاء وروح الدعابة حتى لندرك أن مبدعه على حظٍّ كبير من خفة الروح، يتمتع بحاسة نقد حادة، فنراه وقد رسم الأشخاص بفنية موفقه أملاها عليه شعور مرهف بما حوله من طبيعة وواقع(٤٩).

ومن النتائج التي توصل إليها عكاشة فيما يخص استخدام الألوان عند الواسطي، أنه في هذه المقامات مثل غيره من الفنانين الكبار لا يستخدم إلا عدداً محدداً من الألوان. ولكن يخيل إلينا أن عددها يتزايد إذا جاء كل منها في موضعه الصحيح المناسب. فتجاور ألوان الواسطي يجعل المنمنمة تبدو كأنها زاخرة بعدد كبير من الألوان، على حين أنه يحصل في الحقيقة على توافق نمطي أساسي وقوة تعبيرية بالاقتصار على استخدام عدد محدود من الألوان فحسب، وكلها ألوان ذات درجات لطيفة هادئة إذ استخدم المغرة الذهبية، إلى جانب الأرجواني الداكن والأخضر الزيتوني، والأزرق والبنفسجي الفضيين، ويبدو استخدامه للذهب قليلاً في الثياب والحلي والمطرزات والأواني إلى غير ذلك. فالتحول

اللوني الذي حصل عليه الواسطي باستخدامه عدداً محدوداً من الألوان هو من أهم المميزات الخادعة في رسومه. وعلينا حين نتابع لوناً بذاته ضمن إحدى منمنماته أن نفطن إلى تغير هويته ومعالمه كلما انسرب ضمن أصباغ تتفاوت حدة وخفوتاً من حوله لخلق توافقات وكثافات في التكوين بصفة عامة. فهو عندما يستخدم اللون الأصفر على سبيل المثال وسط مساحة معتمة يبدو الأصفر متألقاً وأشد حدة، في حين يخبو اللون الأصفر ويميل إلى اللون الرمادي إذا ما أحاطه باللون الأبيض. كذلك عندما يستخدم اللون القرمزي يتحول إلى بنفسجي بارد إذا ما أحاطه باللون الأصفر على حين يتحول إلى لون أحمر يميل إلى البرتقالي إذا ما أحاطه باللون الأزرق(٥٠).

ورغم مظهر الواقعية التي تسيط على مسار اللوحات التي نمقها الواسطي، إلا أن الملاحظ أنه يترك لنفسه مجال التخييل. ويطلق العنان لعوالم عقله الباطن، لينقلنا إلى عالم فريد بشكله؛ فلقد جند ذهنه ليستوعب ما يرويه ركاب البحر من أساطير حول جزيرة رسا مركبهم فيها، وقد ظهرت مقدمته فقط. ومن الغريب أن يرسمه إلى اليسار ويقطعه عالم أسطوري فنطازي يحف به الغموض؛ فالقردة تمرح فوق الأشجار، وببغاء وحيوانات لم ترها عين على الأرض تصير على الشجر بشنف ذهبي وجسم أحمر.. ومخلوقان أو طيران وقفا على الأرض وكلاهما بوجه آدمي إنها تصويرة تجمع بين البدائية والسريالية في منظر طبيعي مدهش(٥١).

إن نسخة المقامات التي نسخها وصورها الواسطي تعد بلا شك قمة في التعبير عما وصل إليه الفن العربي في مجال التصوير من إبداع وإتقان، كما أنها توضح أنماطاً من الحياة الاجتماعية في العصر العباسي في حركية جميلة.

نسخة سانت بطرسبرغ

تعد هذه النسخة الثانية من حيث التاريخ، وهي مصنوعة قبل نسخة الواسطي ويملكها معهد الاستشراق في جامعة سانت بطرسبرغ (ليننغراد سابقاً) يعود تاريخها ترجيحاً إلى الفترة ما بين ٦٢٢ إلى ٦٣٢هـ (١٢٢٥-١٢٣٥م) اعتماداً على الأسلوب العام لنمنمتها وطريقة توزيع الزخرفة في الصورة، وكذلك أسلوب رسم تفاصيل طيات الثياب على شكل دوائر المياه المتكسرة، ويرجح أن تكون من بغداد. فقد من أولها إحدى عشرة ورقة تعد من

أفضل نسخ المقامات المصورة ومن أكثرها إتقاناً في الجانب الفني؛ فهي تزخر بالحيوية والحركة، وتمتلئ بالتعابير التوضيحية اعتنى فيها المصور باختيار الألوان وتناسقها، كما أنه اعتنى برسم الإنسان في إطار معبر تتداخل حركته مع الآخر من حيوان ونبات وجماد، وأظهر المصوِّر براعة في نقل الأشكال العمرانية بطريقة متقنة أكد فيها التفاصيل الصغيرة. وفي هذا الإطار يقول الجادر:«إن صور هذا المخطوط تمثل بمجموعها نفائس أخرى إلى جانب الواسطي؛ فالفنان يبحث في كل صورة عن العلاقة الفضائية للوحته سواء كان ذلك في المشاهد الداخلية أو الخارجية. وتكوين الصورة محكم البناء تشيع الحركة في كل أرجائه. يوزع الأوضاع ببراعة نادرة حتى أنها بمجموعها تظهر كأنها مؤطرة لأنه لا يترك أي جانب من جوانب صوره مهملاً وكالواسطي فإن أكثر صور الأشخاص الجانبية عنده جاءت بسحنات سامية جادة. إنني أعتبر صور هذا الرسام المجهول بمثابة تصاميم جدارية يمكن تنفيذها على صور جدارية، كما أنها أقرب إلى العمل التشكيلي من كونها منمنمات كتاب. إن الصورة عنده تمر بعملية بناء ذهني قبل أن يبدأ الفنان برسمها ومن ناحية الألوان فإنه يميل إلى عدم تزويق صوره بألوان كثيرة فتظهر أكثر واقعية[٥٢].

لقد اعتنى الرسام الذي نمنم هذه النسخة بأدق التفاصيل، وقرن الزخرفة بالتصوير التجسيدي، وركز على إبراز الحدث الذي تعبر عنه الصورة بشكل درامي؛ حيث نلحظ حركة الأيدي والرؤوس والأعين. ففي اللوحة المرافقة للمقامة المراغية نلحظ الغنى في الألوان والتعبير وامتزاج العنصر البشري بالزخرفة وفن العمارة ووضوح الحركية داخل الصورة ففي وسط المجلس ثلاثة أشخاص بينهم شخص مميز لعله أمير أو رئيس من الرؤساء يتحدث إلى اثنين جلسا إلى جواره وعلى الأرض مجموعة من الأشخاص يدور بينهم حوار ساخن تدل عليه التعابير والحركات ولعل أطرف ما في اللوحة ذلك الشخص الذي رسمه مصور هذه النسخة وهو يستند بظهره إلى الجدار مصغياً إلى النقاش الذي يدور بين الجالسين على الأرض وكأنما هو أبوزيد السروجي.

أما في المقامة المكية؛ فنجد لوحة تعبيرية دقيقة احتوت على تصوير للإنسان والحيوان والنبات والجماد إضافة إلى إبراز نمط الزخرفة الإسلامية التي كان يعتمد فيها على الخط الكوفي المكتوب على الجدران. وفي هذه اللوحة أكثر ما حدث؛ فهناك حديث هامس بين شخصين في أعلى الصورة مع وجود شخصين آخرين يسترقان السمع. وفي أسفل الصورة

اثنان داخل خيمة، ثم جملان يبرز رأساهما من خلف الخيمة، وجمل آخر يبرك وعليه راكب. ونلحظ هنا تصويره لحركة الجمل وهو يبرك كيف جاءت دقيقة واقعية.

إن هذه النسخة ورغم أنها لم تحظ بما حظيت به نسخة الواسطي تعد على درجة عالية من القوة والمتانة في الصنعة الجمالية، وهي بالفعل كما يشير الجادر تدل على أن صاحبها فنان على درجة عالية من التمكن والبراعة، ولعل من أهم ما يميزه ميله إلى ملء اللوحة، والحرص على التداخل بين العناصر بما يعبر عن جزيئات من المسار اليومي للحياة والمؤسف أننا ما زلنا نجهل اسمه.

نسخة من المكتبة الوطنية في فيينا

يعود تاريخ هذه النسخة إلى القرن الثامن الهجري، وهي محفوظة في المكتبة الأهلية في فيينا برقم (أ.ف.٩٠). تبدأ قبل النص بنمنمة كبيرة الحجم على مساحة الصفحة التي رسمت عليها مؤطرة بإطار عريض شغل بزخارف نباتية وفي داخله صورة تمثل أحد كبراء العصر وقد جلس على كرسي يحيط به من الأعلى شخصان مجنحان وتحيط به من الجانبين شخوص آدمية[٥٣]. أما المنمنمات التي رسمت داخل النص وعددها تسع وستون منمنمة فجاءت بأحجام متقاربة يتراوح مقاسها بين ٩×٥,١١سم و٥,٨×١١سم جميعها مؤطرة في كل منها أربعة رؤوس مدببة في أركانها، وتوزعت المنمنمات على منمنمة واحدة في أغلب المقامات، مع وجود حوالي ثلاثة منمنمات[٥٤] في بعض المقامات في حين خلت مقامات قليلة منها[٥٥]، وقد جاء في نهايتها ما نصه: «كان الفراغ من نسخها يوم الثلاثاء ثاني عشرين شهر رجب الفردسنة أربع وثلاثين وسبعمائة للهجرة كتبها وضبطها ونكتها وحررها العبد الفقير إلى الله تعالى أبوالفضائل ابن أبي إسحاق وذلك حسب الإمكان فمن وجد فيها عيباً أو نقصاً فليصلحه والله المستعان وهو ولي العفو والمغفرة والإحسان»[٥٦].

وهذه النسخة غاية في الإتقان فقد كتبت بخط نسخي مشكول مع فواصل نباتية مستديرة، وتبدأ كل مقامة بإطار مستطيل كتب داخله رقم المقامة محاطاً بزخارف نباتية ومن ميزات النسخة أنها كتبت ونمنمت من قبل واحد هو: أبوالفضائل بن أبي إسحاق، وساعده الجمع بين العملين على التقاط الأحداث المقروءة وتحويلها إلى مشاهد مرئية تعكس الأفعال وتمثل المضامين.

كما اعتنى أبوالفضائل بزخرفتها ونجد ذلك في الثياب المزركشة بأنماط من الحلية

متعددة الألوان، كما اهتم بالتركيز على الرسوم الآدمية ومهد في توزيع مواقعها، واعتنى بإظهار ما يعبر عن الحيوية والحركة التي تفيض بهما تعابير الوجوه التي تبدو الانفعالات فيها من خلال حركة الأعين. ونظراً لضيق المساحة التي جاءت عليها المنمنمات ، تبدو أغلب اللوحات مزدحمة حتى في الحالات التي يقل فيها عدد الشخوص، إذ إن طريقة الرسم موجه بشكل يملأ الفراغات، وكذلك في زخرفة الرسوم النباتية التي تحيط ببعض الصور، وتغلب على الشخوص الصفات التركية في الشكل والملبس. وقد ذهب الظن ببعض العلماء إلى أن جزءاً من هذه الصور رسم في أفغانستان تحت رعاية الدولة الغزنوية[٥٧] وليس لهذا الرأي ما يؤيده والمرجح أنها عملت في بلاد الشام.

ومن منمنماتها واحدة تمثل سريراً مزركشاً ينام عليه مريض يحيط به أربعة أشخاص يركزون نظرهم عليه، كل واحد يرتدي ثوباً يختلف عن الآخر مع وجود تقارب في التصميم بين الاثنين المتقابلين، وإن اختلف لون ثوب كل واحد منهما واتفاقهما في وقوفهما على قدمين حافيتين على عكس الآخرين في وسط اللوحة التي جاءت معبرة رغم بساطتها وخلوها من التحشيد الذي نجده في منمنمات الواسطي وسانت بطرسبرغ[٥٨].

ومنها منمنمة تصور جلسة غناء وطرب رسم فيها ستة أشخاص يجلسون متزاحمين، يمسك أحدهم بعود يعزف عليه يرتدي كل واحد منهم زياً متميزاً بزخارفه عن الآخرين، وتبدو خلف الشخوص ستارتان مرفوعتان[٥٩].

ومنمنمة اشتملت على تصوير لخمسة أشخاص يمتطون خيولاً متباينة الألوان. وتبدو فيها الحركية من خلال الرؤوس ونظرات العيون وحوافر الخيول[٦٠].

ومنمنمة أخرى رسم فيها رجلٌ يجلس على دكة داخل حجرة مزخرفة تتطاير صائف بيضاء من يده وعلى يمين اللوحة باب مغلق[٦١].

وفي منمنمة أخرى نجد ثلاثة نساء بين رجلين، كل واحد منهما في طرف من اللوحة، واثنتان من النساء متحجبتان لا يظهر منهما غيرالعينين، وواحدة سافرة يظهر وجهها كاملاً. ووضع اللوحة يدل على حوار قائم بين النساء والرجلين[٦٢].

ومن المنمنمات التي تحتوي على كثير من الحركية منمنمة تصور مجموعة من الصبية في كتاب يجلس المعلم في المقدمة رافعاً عصاه وأمامه التلاميذ، يحمل كل واحد منهم لوحاً. جاء تجمّع التلاميذ على شكل عشوائي، وبرع أبوالفضائل في تصوير مشاعر التلاميذ التي

تظهر في وجوههم وحركة أجسادهم، مما يدلُّ على الترقب والقلق والخوف والملل[٦٣].

ومن الفنانين الذي اعتنوا بتزويق المقامات وتصويره عمر بن علي بن المبارك الموصلي، وهو من أعلام فناني القرن السابع الهجري.

ترك عدة كتب جميلة تدلُّ على براعته في فنه؛ ففي المتحف البريطاني نسخة من مقامات الحريري قام هو بتزويقها، وصور فيها إحدى وثلاثين صورة جميلة، وكتب اسمه وتاريخ عمله: عمر بن علي بن المبارك الموصلي في السادس والعشرين من ذي القعدة سنة ستمائة و٦٤٥٠٠٠، ومنها نسخة أخرى زينها بأربع وثمانين صورة جميلة[٦٤].

وهناك نسخ أخرى مصورة من المقامات محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس، والمكتبة الوطنية البريطانية. ويشير أحمد تيمور باشا إلى أنه شاهد نسخة ملونة الصور من المقامات عند أحمد باشا الضي من سراة مصر[٦٥].

وهناك نسخة من القرن الثاني عشر، صنعها فنان يمني وكتب عنها سمير مقبل العريقي دراسة مطوَّلة تحتوي على لوحات تعكس البيئة اليمنية في فترة المصور وهو أحمد بن أحمد الدغيش[٦٦].

- **كليلة ودمنة**

يعد هذا العمل من أبرز المخطوطات الإسلامية التي حليت بالصور والرسوم. ويشير ابن المقفَّع في ترجمته للكتاب إلى أنه جعل مصوراً بدليل قوله في عرض الكتاب «والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ والألوان ليكون ألصق بقلوب الملوك، ويكون حرصهم عليه أشد للتنزّه في تلك الصور»[٦٧].

وكما هي الحال بالنسبة للمقامات؛ فإن أرنولد يعتقد بوجود تأثير مسيحي على الصور التي وجدت في كليلة ودمنة. وهو اعتقاد يجانب الصواب؛ فالأصح أن يكون التأثير فارسياً.

وأقدم نسخة معروفة من كليلة ودمنة تحتوي على منمنمات هي المحفوظة في المكتبة الأهلية في باريس صورها فنان من سورية بين سنتي ١٢٠٠ و١٢٢٠م (٦١٧-٦٢٨هـ) تضم ثمانية وتسعين منمنمة على نمط ما كان يسود المدرسة الفنية في العراق وسوريا في بدايات القرن الثالث عشر الميلادي السابع الهجري. وهناك نسخة أخرى في المكتبة البودلينية في اكسفورد تم نسخها سنة ٧٥٥هـ على يد محمد بن أحمد الصوفي المعروف بابن الغرالي، ودرس الجادر نسخة باريس وذهب إلى أن أسلوب تصويرها يعد في إطار المدرسة العراقية،

ويقترب بعناصره النباتية والزخرفية العامة من أسلوب مخطوطات الحريري في باريس فهو يتمثل في رسم شريط أخضر تزينه الورود، كما أن كتل الموضوع غير متناظرة إلا في صورة الإهداء أو المقدمة ويلاحظ أيضاً أن الماء رسم على شكل خطوط منحنية أو متكسرة يتخللها السمك. أما الأشخاص فهم على بعد واحد من المصور، وليس هناك أي بعد ثالث للجميع. فقد عبر الرسام المجهول عن النصر تعبيراً يعكس سعة خياله واستيعابه له مع محافظته على الطابع الخاص للإنسان والحيوان(٦٨).

أما النسخة البودلينية فدرسها دراسة مفصلة Esin Atil (٦٩)، وأشار إلى أنها كبيرة الحجم مقاسها ٣٦,٥×٢٥,٥سم، تضم ٧٧ منمنمة وأنها اقتنيت بواسطة ادوارد بكوك Edward Pocoche عندما كان وكيلاً للتجار الانجليز في حلب من سنة ١٦٣٠م إلى سنة ١٦٣٥م، ثم اشترتها المكتبة البودلينية مع مخطوطات أخرى سنة ١٦٩٢م.

ويشير اتيل Atil إلى أن هناك ثلاثاً وثلاثين منمنمة تحتوي على شخوص آدمية تحيط برؤوسها هالات مذهبة، وثلاثاً وثلاثين أخرى تضم رسوماً لرجال ونساء داخل منازل، وتميل منمنمات هذه النسخة إلى البساطة وتظهر فيها براعة الرسام في تشكيل الشخوص الحيوانية المختلفة، وفي أوضاع متنوعة وهي عادة تأتي معبرة عن حادثة أو حكاية من حكايات الكتاب(٧٠)، من أطرفها منمنمة لحكاية الأسد والأرنب حيث تغلب الأرنب على الأسد بذكائه وفطنته عندما أوهمه بوجود أرنب آخر أسفل منهما في قاع الماء خادعاً الأسد بالانعكاس الذي رسم على الماء وهناك منمنمة أخرى تصور صراعاً بين أسد وثور يقتتلان، ويظهر الأسد وقد أمسك برقبة الثور الذي أخذ الدم يسيل منه، وتعبر المنمنمة عن واقعية الفنان إذ رسم الأرضية بلون أخضر يعبر عن العشب الذي انبثقت من بينه شجرتان في أعلى كل واحدة منهما زهرتان حمراوان، ورسم الثور باللون الأبيض مع بقع سوداء تتناثر على جلده وقرنين أحمرين، أما الأسد فجعله بلون بني واعتنى كثيراً بإظهار حركة الصراع بينهما.

والملحوظ أن المنمنمات في هذه النسخ تتوزع على الصفحات مرة في نصفها الأسفل وأخرى وسطها ومرة في أعلاها وعادة ما نجد توضيحاً لكل منمنمة من مثل « صورة الأسد والثور يقتتلان»، و«صورة الأرنب والأسد ينظر إلى ظله»، و«صورة السلحفاة والبطنين».

ولا شك أن هذه المنمنمات إضافة إلى جماليتها الفنية تعين على فهم الحكاية بل هي في

الغالب تقدم تلخيصاً لها.

وتوجد نسخ مخطوطة حافلة بالصور من هذا الكتاب في بعض المكتبات الأوروبية نشر بعض الباحثين الغربيين بعضاً منها في كتبهم التي درسوا فيها الفن الإسلامي ومنها كتاب «عبقرية الحضارة العربية»(٧١).

- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني

نال هذا الكتاب نصيبه من الاهتمام الفني. ويشير محمد عبدالجواد الأصمعي إلى أجزاء منه محفوظة في دار الكتب والوثائق القومية في القاهرة وهي الثاني والرابع والحادي عشر والثالث عشر مكتوبة بقلم محمد بن أبي طالب البدري سنة ٦١٤هـ كتبت لبدر الدين الزنكي، وقد رسم بوجه الصفحة الأولى من الجزء الثاني صورة ملونة بالأحمر والأخضر والأسود واللازورد، وفيها بعض التذهيب؛ وهي تمثل مجلساً من مجالس الرقص والغناء ضم عدداً من الجواري والقيان كما رسم بوجه الصفحة الأولى من الجزء الرابع صورة بالألوان أيضاً إلا أنها تخالفها في الوضع، وهي تمثل بدر الدين الزنكي وحوله الغواني والقيان وفي أيديهن العود والدف والقيثارة(٧٢). وتحتفظ بعض المكتبات الأوروبية بنسخ مصورة من الأغاني.

مخطوطات أخرى

هناك مخطوطات أدبية أخرى تضمن تصاوير إبداعية إلا أنها لم تنل شهرة الكتب السابقة من بينها المقامات الجلالية الصفدية للحسن بن أبي محمد عبدالله العباس من أدباء القرن السابع وهي ثلاثون مقامة. تضمنت المقامة التاسعة عشرة منها صوراً لأصناف من الطيور كالإوز واللغلغ والحبرج، كما أن كتباً من مثل طيف الخيال لابن دانيال والديارات لشابستي والعرس والعرائس للجاحظ كانت مصورة كما يشير ابن طولون الصالحي في ترجمة عبداللطيف بن عبدالله بن أحمد المكي(٧٣).

ميزات المدرسة العراقية

وتنتمي جميع الأعمال التي سبقت الإشارة إليها إلى المدرسة البغدادية أو العراقية التي امتازت. كما يذكر أحد الباحثين. بالبساطة في الرسم، والتكوين الإيقاعي الذي يعتمد على حساسية الألوان في توزيع العناصر وما تشتمل عليه من خطوط وكتل وملامس وسطوح وألوان، إضافة إلى تميز شخوصها بالسحن العربية في الوجوه والهالات المستديرة حول

الرؤوس، وإبراز الزخارف على الملابس[٧٤].

ويذهب آخر إلى القول: إنَّ هذه المدرسة تعد أولى مدارس التصوير في الإسلام، وأنها رغم نسبتها إلى بغداد إلا أنها ليست عربية صرفاً كما أنها عادة جزءاً من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه والأشخاص تبدو على مظهرهم مسحة سامية تبرز بصفة خاصة في رسم الأنوف واللحى السوداء ووضوح مظاهر النشاط ودقة التعبير على وجوههم دون أن تحمل الرشاقة والدعة التي يتميز بها الفن الفارسي.

ويؤكد الباحث نفسه وجود صلة بين أسلوب هذه المدرسة وأسلوب التصوير عند مسيحيي الكنيسة الشرقية أبرز سماتها: أكاليل النور التي تحيط برؤوس الأشخاص، وإيضاح الأنوف بخط بارز من اللون، والطريقة الاصطلاحية البسيطة التي ترسم بها الأشجار والملابس المزركشة والمزينة بالزهور وفروع الأشجار.

وينتهي في تحليله لأسلوب التصوير في هذه المدرسة إلى القول إنَّ أهم ميزاتها: تصوير الأشياء على ما هي عليه دون تجميل أو تكليف، والتأثر بمسيحيي الشرق في تصوير الأشخاص والتأثر بالفرس في الزخرفة وفي النسب بين أجزاء الجسم المختلفة.

ونتيجة لدراسته لأساليب التصوير المتنوعة في المنطقة العربية يذهب هذا الباحث إلى التأكيد على أن أثر مدرسة بغداد امتد إلى سوريا ومصر وأن ذلك يظهر في أعمال تعود إلى هاتين المنطقتين من القرن الثامن الهجري[٧٥].

المدرسة الأندلسية

انتشر فن التصوير في الأندلس انتشاراً واسعاً، وتركزت ممارسته على أعمال أهمها سلوان المطاع لابن ظفر. وعند المقارنة نجد فوارق واضحة بين توجه المدرسة الأندلسية والمدرسة العراقية. ومن النماذج التي تبين مسار الفن في هذه المدرسة قصة بياض ورياض التي نشرها مع ترجمة لها المستشرق الأميركي أ.ر نيكل عام ١٩٤١م، وهي فيما يبدو من القصص الشعبي الذي كان يتداول في الأندلس والمغرب في حوالي القرن الثالث عشر الميلادي. والنسخة التي اعتمد عليها نيكل هي من ذلك القرن، تضم حوالي عشر صور توضح مجرى الأحداث في القصة منها: صورة لشمول وهي تغني على العود بين يدي النسوة، وأخرى لرياض تغني على العود بجانبها بياض، وثالثة لسيدة تكلم العجوز في أمر

رياض ورياض تسمع وتبكي، ورابعة لشمول الخادمة تكلم بياضاً وهو بقرب الحديقة وترفع إليه كتاب رياض وخامسة لرياض تبكي وسادسة لبياض مع النسوة يدفعن إليه كتاب الرياض، وسابعة لرياض وقد سجدت بين يدي سيدتها، وثامنة لبياض يلعب الشطرنج. وقد أبرز الفنان الذي رسم صور تلك القصة الحركات التعبيرية لأبطالها وحلاها بالزخارف الهندسية التي تعكس فن العمارة الأندلسية. والمخطوط منسوخ بخط مغربي، وملامح الشخصيات التي رسمها للفنان هي ملامح عربية، كما تمكن في دقة متناهية من رسم الأشكال والملابس في واقعية مثيرة؛ مما يؤكد انتشار تقاليد المدرسة العربية إلى أقصى المغرب[٧٦].

وممن اشتهروا بتصوير الكتب في الأندلس شخص يدعى جرج «كان مولعاً بالكتب بالذهب والتصوير به» وهو جد الحكيم الفيلسوف أبي جعفر أحمد بن عتيق بن جرج المعروف بالذهبي[٧٧]. ولعل هذا المصور كان من أوائل من دمجوا بين تقاليد المدرسة العربية والمدرسة الأوروبية.

وهناك مجموعة من المخطوطات الأندلسية التي زينت بالصور يظهر فيها التأثر بالمدرسة الواقعية الأوروبية التي كنت سائدة في زمن إنتاجها، ودرست مصورات هذه المجموعات والتأثير الإسباني فيها بواسطة راشيل أري Rachel Arie[٧٨].

الخاتمة

ومن خلال العرض السابق نلحظ أن بدايات إدخال العنصر الفني في المخطوط العربي كانت بسيطة؛ تتمثل في أشكال من الحلية البدائية، أو زخارف نباتية بسيطة، ثم تطور فن زخرفة المخطوط إلى استخدام الرقش اعتماداً على الأشكال النباتية والهندسية وتطويع الخط العربي ليتحول إلى نمط فني المستمد من فكرة التجريد والتوحيد. ونظراً إلى أنه يتماشى مع توجه العقيدة الإسلامية؛ فقد أصبح المجال الأساس لإبداع الفنان العربي المسلم.

أما استخدام التصاوير والرسوم التجسيدية؛ فقد كان محصَّلة مراحل: بداياتها رسم الوجه بطريقة أقرب إلى الكاريكاتيرية جاءت في نصوص مسجلة على البردي، ثم تطور ليصل إلى قمة الإبداع في المخطوطات الأدبية خاصة في مقامات الحريري وكليلة ودمنة.

وفي الإمكان أن نعد الزخرفة التي ساد فيها نمط الرقش مدرسة عربية أصيلة مع تأثيرات أجنبية متواضعة تركز على الألوان وحدها. ولعل مما يثبت أصالتها أن مخطوطات الجزيرة العربية لم تعرف في توجهها الفني التصوير التجسيدي، بل اقتصر الأمر فيها على الزخارف التجريدية والحلية المبسطة؛ فعلى سبيل المثال نجد انعكاسات البيئة على الزخارف في بعض المخطوطات النجدية التي يعود تاريخها إلى القرن الثالث عشر وكثير منها من مكونات العمارة النجدية، كما أن الألوان تعد عنصراً أساسياً من عناصر زخرفتها؛ فعلى سبيل المثال تعددت الألوان التي كتبت بها مخطوطة مختصر زاد المعاد لابن القيم التي نسخها سليمان بن عبدالله بن محمد بن عبدالوهاب(٧٩). ولا شك أن هذه التعددية كانت بهدف إكساب العمل صفة جمالية وينطبق الأمر نفسه على المخطوطات اليمنية التي تكثر في زخرفتها تعددية الألوان واستخدامات أنماط من الحلية الهندسية. أما مدارس التصوير التجسيدي فهي في مجملها ناتج تأثر بثقافات أمم أخرى، من مثل الفرس، واليونان، والأقباط، ورغم أن التأثير كان قوياً في البدايات إلا أن الفنان العربي المسلم استطاع الاستفادة من فنون التصوير لدى الأمم الأخرى ليصل إلى مرحلة تأصيل هذا الفن عربياً. ولعل أشهر مدرسة في التصوير استحوذت على إعجاب الباحثين هي المدرسة العراقية التي درس أعمالها في كتاب مستقل خالد الجادر، ودرس بعضَ أعمالها مستشرقون

وباحثون عرب أشهرهم ثروت عكاشة.

ورغم أهمية هذا الموضوع، إلا أن الدراسات التي تناولته من وجهة نظر فنية تحليلية لا تزال قليلة في اللغة العربية مقارنة بما نشر في اللغات الأجنبية، خاصة الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، وبالتالي فهو في حاجة إلى دراسات عربية معمَّقة، كما أن مقتنيات المكتبات العربية من المخطوطات المزخرفة والمصورة لا بد من إتاحة الفرصة للبحث العلمي الدقيق لإظهار ما تحتوي عليه من فن وإبداع حتى نستطيع أن نحدد بشكل دقيق ملامح المدارس الفنية العربية اعتماداً على ناتج التطبيق العملي.

الهوامش

١- الحلوجي، عبدالستار/ المخطوط العربي.-ط٢- جدة: مكتبة مصباح، ١٤٠٩هـ/؛ ١٩٨٩م،ص ٢٢٥.

٢- النديم الوراق، أبوالفرج محمد بن أبي يعقوب (ح٤٣٨هـ) كتاب الفهرست، تحقيق رضا تجدد. - طهران: المحقق،. ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م، ص١٢.

٣- الحلوجي، ص٢٢٦.

٤- السبكي، تاج الدين عبدالوهاب (ت٧٧١هـ) معيد النعم ومبيد النقم. -بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ص ص١٠٢-١٠٣.

٥- الأصمعي، محمد عبدالجواد/ تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام، ونوابغ المصورين والرسامين عند العرب في العصور الإسلامية. -القاهرة: دار المعارف، ص٧٨.

٦- أمان، محمد محمد/ الكتب الإسلامية- ترجمة سعد الضبيعان.- الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤١١هـ/١٩٩٠م (مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية؛ السلسلة الثانية،٢).

٧- الأصمعي، ص٧٩.

٨- الحلوجي، ص٢١٠.

٩- ديماند، م.س/الفنون الإسلامية ترجمة أحمد محمد عيسى. -ط٣- القاهرة: دار المعارف ١٩٨٢م، ص٧٦-٧٧.

١٠- الحلوجي، ص ص٢٠٣-٢٠٩.

١١- السابق، ص٢٢٢.

١٢- غلام، يوسف محمود/ الفن في الخط العربي. -الرياض: وزارة المعارف، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص٧.

١٣- محمود، محمود شاكر «الخط العربي والإسلام» آفاق عربية س٤، ع٦(شباط ١٩٧٩م) ص٩٦.

١٤- لوبون، غوستاف/ حضارة العرب ترجمة أكرم زعيتر.- القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٣٦٤هـ/١٩٤٥م ،ص٥٣٨.

١٥- السابق، ص٥٥٦.

١٦- تيبتشفتش، الكسندر/ تاريخ الكتاب ترجمة محمد م. الأرناؤوط.- الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م (عالم المعرفة، ١٦٩) ١/٢٣٥.

١٧- بهنسي عفيف/ جمالية الفن العربي. -الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م. ص١٧.

١٨- السابق، ص٧٦.

١٩- السابق، ص٧٧.

٢٠- السابق، ص٩٢، أما تعريف الرقش لغة فهو يدل على خطوط مختلفة، فالرقش كالنقش، يقال حية رقشاء، منقطة، وقش كلامه: زوره. «ابن فارس، أبوالحسين أحمد (ت ٣٩٥هـ)/ معجم مقاييس اللغة تحقيق عبدالسلام هارون.- ط٢- القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م، ٢/٤٢٥».

و«رقشة: يرقشه رقشاً، نقشة، والكلام والكتاب كتبه وزينه، وهو مجاز. رقش كلامه: زوره وزخرفه، وترقش الرجل: تزين. وارتقش الجيش، اختلط في القتال. الرقاش: الحية أو ضرب منها... الرقشاء.. ومن الحيات المنقطة بسواد وبياض» (البستاني بطرس/ محيط المحيط: قاموس مطول للغة العربية.- طبعة جديدة- بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٧م. ص ص ٣٤٦- ٣٧٤).

٢١- بهنسي، ص٩٥.

٢٢- السابق، ص ص٩٦-١٠١.

٢٣- The Cambridge Library of ornamental Art: Arabian aonament from the 12th to the 18thcentury. -New York: Gallery book, 1991, Plate 13.

وأورد إبراهيم شبوح في كتابه:(من نفائس دار الكتب الوطنية التونسية -١- المخطوط- تونس: الوكالة القومية لإحياء واستغلال التراث الأثري والتاريخي، ١٩٨٩م) مجموعة من اللوحات التي تمثل فن الرقش في نماذج من المخطوطات المحفوظة في دار الكتب التونسية، وهي نماذج راقية تدل على ما وصل إليه من إبداع وإتقان عند الفنانين المغاربة. أنظر اللوحات ٨، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦

٢٤- انظر هذه اللوحة في ص ص٤٦-٤٧ من كتاب:

Atil, Esin/ Renaissance of Islam: Art of the Makluks. -Washington, D. C.:Smithsonian institution Press, 1981.

واحتوى هذا الكتاب على صور مأخوذة من مخطوطات عربية أغلبها مصاحف تبرز ما وصل إليه فن الرقش في العصر المملوكي.

٢٥- حسن، زكي محمد/ فنون الإسلام.- بيروت: دار الرائد، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ص١٦٣.

٢٦- بهنسي، عفيف/ أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث. -القاهرة، ودمشق: دار الكتاب العربي، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، ص٢٤٣.

٢٧- السابق، ص٢٤٤.

٢٨- علام، نعمت إسماعيل/ فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية. -القاهرة: دار المعارف،

١٩٤٧م، ص٣٧. وللتوسع فيما يخص الزخرفة في العمار الإسلامية في العصر الأموي انظر:

Kuhnel, Ernst/ Islamic art and Architcture Translated by rine New York: Conrnell university Kathe Press, 1962, pp.42-47.

٢٩- الحلوجي، ص١٨٨.

٣٠-

James, David "Islamic Art: An Introduction" in: the Islamic Painting and the arts of book by B. W. Rabinson and others. -London. -Faber and Faber, 1976, pp. 28-29.

٣١- الحلوجي، ص ص١٩٠-١٩٣.

٣٢- انظر نماذج من هذه اللوحات مقتبسة من مخطوطات عربية في كتاب:

The World of Islamic Civilization: Text by Gustave le Bon. translated by David Macrae. -Geneve: Editions Minerva, 1974.

وكتاب أحمد، أحمد عبدالرازق/ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى، العلوم العقلية. -القاهرة: دار الفكر العربي، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م.

٣٣- الحموي، ياقوت بن عبدالله/ معجم الأدباء. -الطبعة الأخيرة. -القاهرة: دار المأمون، ١٥/١٢١.

٣٤- الباب: كامل/ روح الخط العربي- بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، ص٩٠.

٣٥- انظر نماذج من شعره ونثره في معجم الأدباء ١٥/١٢٥-١٣٢.

٣٦- الديوه جي، سعيد/ تاريخ الموصل. -بغداد: المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٢/ ١٩٨٢م. ١/٤١٦، وفيه ما يشير إلى أن توفي عام ٥٩٦هـ، وفي (أعلام الصناع المواصلة. -الموصل: مطبعة الجمهور، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م) للديوه جي، ص٢٠٧، أنه ولد عام ٥٩٦هـ، ولم يشر إلى تاريخ وفاته.

٣٧- السابق، ص٤١٦.

٣٨- الألفي، أبوصالح/ الفن الإسلامي أصوله، فلسفته، مدارسه. -ص٢- القاهرة: دار المعارف، (د.ت)، ص٢٣٦.

يذكر عفيف بهنسي (ص ٥٨-٥٩) أن هذه الخطوط تعرف بـ حريري شيفر Hariri Schaefer نسبة إلى مالكها الأصلي الذي أهداها إلى المكتبة الوطنية في باريس وهي مؤلفة من ١٦٥ ورقة وفي كل ورقة ١٥ سطراً كتبت بمداد أسود يميل إلى الحمرة وبالخط النسخي الجميل المنقوط المشكول، وهي تحتوي على ٩٤ صورة في ٩٩ صفحة بقياس ٢٨×٣٧سم، ورقم حفظها ٥٨٤٧.

٣٩- حسن، زكي محمد/ «مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي» سومر مج١١، ج١ (١٩٥٥) ص٢٤.

٤٠-

Atil, Esin: Art of the Arab world.- Washington, D. C. Smith sonianInstitution, 1975, p102.

٤١- حسن/ فنون الإسلام، ص ص ١٧١-١٧٢.

٤٢- حسن/ مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص ٢٨.

٤٣- James, David/ Arab Painting.- Bambay: Marg Publications, 1977, p20.

٤٤- الألفي ص ٢٣٦- ٢٣٧ ويقول زكي محمد حسن (ص١٧٢): «ولا ريب أن هذه الصور تمثل صورة صادقة للحياة الاجتماعية في ذلك العصر، وسجلاً يمكن أن تستنبط منه البيانات الكثيرة عن العادات والملابس فيه».

٤٥- بهنسي/ جمالية الفن العربي، ص ص ٦٠-٦١.

٤٦-

Grabar, oleg/ The Illestrated Maqamat of the Thirteenth: «the Bourgeoisie and the Arts» in: Islamic city. -Bruno Cassires, 1970, pp201-222.

٤٧-

Arnold, Thomas W/ Painting in Islam, a study of the place of Pictorial art in Mualim Culture. - New York: Dover, 1965,pp58-59.

٤٨- الألفي، ص ١٥.

٤٩- عكاشة، ثروت/ فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصور. -القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤م، ص ص١١-١٢.

٥٠- السابق، ص١٣.

٥١- الجادر، خالد/ المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي. -بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٢م، ص ص٢٧-٢٨.

٥٢- السابق، ص ص٣٠-٣١.

٥٣- نسخة المكتبة الوطنية في فيينا.

٥٤- المقامة الثلاثون فيها خمس منمنمات، والمقامة الرابعة والثلاثون فيها ثلاث منمنمات.

٥٥- المقامة الحادية عشرة، والمقامة الرابعة والعشرون.

٥٦- نهاية النسخة.

٥٧- حسن، (مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي» ص٣١، وأبوالحمد فرغلي/ التصوير الإسلامي، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه. -القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ص ص١٣٧-١٣٨.

٥٨- من نسخة المكتبة الوطنية في فيينا، ظهر غلاف الثقافة والتراث.

آفاق الثقافة والتراث س٤،ع١٢ (المحرم ١٤١٧هـ/ يونيو ١٩٩٦م).

٥٩- نسخة المكتبة الوطنية في فيينا (المقامة الثامنة عشر).

٦٠- نسخة المكتبة الوطنية في فيينا (المقامة الثلاثون).

٦١- نسخة المكتبة الوطنية في فيينا (المقامة الثلاثون).

٦٢- نسخة المكتبة الوطنية في فيينا (المقامة الأربعون).

٦٣- نسخة المكتبة الوطنية في فيينا (المقامة السادسة والأربعون).

٦٤ - الديوه جي، ص ٤١٧.

٦٥- تيمور باشا، أحمد/ التصوير عند العرب تأليف أحمد تيمور أخرجه وزاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات زكي محمد حسن. -القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٢م، ص ٣٧.

٦٦- «المدرسة اليمنية في فن تزويق المخطوطات الإسلامية» عالم المخطوطات والنوادر مج٢ ، ع٢ (رجب- ذوالحجة ١٤١٨هـ) ص ص٣٤٣-٣٦٤.

٦٧- تيمور باشا، ص٣٧.

٦٨- الجادر، ص٤٠.

٦٩-

Atil, Erin/ Kalila wa Dimna, Fahales of Fousteenth- Century arabie Mnuscsipts. Smithronion Institution Paris, 1981,971.

٧٠- السابق، ٧٢.

٧١-

Genius of Arab Civilization, Source of Renaissance, by John S. Bodenu and The others.- Oxford: Phaidon, 1967. -٧١ Smithronion Institution Paris, 1981, 971.

٧٢- الأصمعي، ص ص٥١-٥٢.

٧٣- تيمور باشا، ص٣٨.

٧٤- الألفي، ص٢٣٧.

٧٥- حسن، زكي محمد/ التصوير في الإسلام عند الفرس. -بيروت: دار الرائد العربي، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ص ص٢٤-٣٠.

٧٦- حمودة، محمود عباس/ تاريخ الكتاب الإسلامي المخطوط. -ط٢- الرياض: دار ثقيف للنشر والتأليف، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١٤٨. ويذكر ديفيد جيمس، في كتابه Arab Painting، ص٤١، أن هذه النسخة من القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي محفوظة في مكتبة الفاتيكان برقم ٣٦٨.

٧٧- ابن سعيد، علي بن موسى المغرب في حلي المغرب تحقيق د.شوقي ضيف. -ط٣- القاهرة: دار

المعارف، ١٩٨٠، ٢/٣٢١.

٧٨- لمزيد من التوسع وللوقوف على نماذج من فنون التصوير في المخطوطات العربية الأندلسية، انظر:

Arie Rachel/ Miniature Hipano-Musulmanes- Leiden E. J. Brill, 1969.

٧٩- ابن جنيد، يحيى محمود ساعاتي «دلالات النصوص الهامشية في المخطوطات العربية المتداولة في منطقة نجد في القرن الثالث عشر الهجري» مجلة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع٥ (المحرم ١٤١٢هـ) ص ص٥٥١-٥٥٢.

الخط العربي وتطوره عبر العصور

المحاضر

أ. د. قاسم السامرائي

جامعة لايدن- هولندا

أصل الخط العربي

لا أودُّ أن ألج في ظلمات الأساطير التي لا أصل لها سوى الخيال المحض في أصل الخط العربي، وحسبي أنْ أقرر حقيقة حضارية علمية منطقية فأقول: إنَّ الكلام سبق الخط وإن الخط هو ضرورة إنسانية حضارية لجأ إليه الإنسان للتعبير عن الكلام كوسيلة اتصال وتخاطب وبالتالي وسيلة من وسائل التعبير عن الكلام، وهو لذلك مرَّ بأطوار متعددة عبر القرون.

وحسبي أيضاً أنْ أورد هنا: أن علماء اللغات السامية مع شدة اختلافهم في التفاصيل فإنهم لم يختلفوا في أنَّ الفينيقية والأوغاريتية والآرامية والعبرية والسريانية والنبطية والعربية تنتمي كلها إلى أصل واحد، وأنها نبعت من بيئة واحدة، وهي لذلك تتشابه في تراكيبها اللغوية وفي ترتيب حروفها فقد اتبعت كلها النظام المعروف بنظام الأبجدية، أي: أبجد هوَّز مع بعض الاختلافات اليسيرة في ترتيب هذه الحروف، وهي لذلك اشتركت أيضاً في ما يسمى بحساب الجُمَّل، وهذا يفسر لنا الأسطورة الشائعة في أنَّ واضعي الخط العربي هم: أبوجاد وهوز وحطي وكلمون وسعفص وقرشت، لأنها على ما يظهر، قد جمعت مع بعضها حتى يَسْهُلَ حفظُها على المتعلمين، وهذا ما يؤكده القلقشندي في روايته: أنَّ هذا الترتيب كان يُعَلَّمُ للصبيان في زمن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، واستشهد بقول أحد الأعراب:

أتيت مهاجرين فعلَّموني ... ثلاثةَ أحرف متتاليات

وخطُّوا لي أبا جاد وقالوا ... تعلَّم سعفصاً وقريِّشاتِ[1]

فلو تركنا روايات الأهل الأخبار حول أصل الخط العربي كما روتها لنا كتب الأخبار والتاريخ واللغة في تسمية أول من وضع الخط العربي كما رواها النديم في الفهرست[2]

مثلاً وهي روايات لا يؤيدها البحث الحديث، وتركنا جانباً ما قاله ابن وحشية في كتاب «شوق المستهام إلى معرفة الأقلام»[3]

عن أصول الأقلام البشرية، والذي احتوى على أوهام في أشكال الأقلام البشرية لا تؤيدها الحقائق العلمية الثابتة، وما قال عن تحدُّر الأنباط (هنا يعني: أنباط سواد العراق) من البابليين أو الكلدانيين كما يسميهم في كتابه الضخم الآخر المسمى بـ: الفلاحة

النبطية[٤]، وأخذنا من كل هذه الروايات رواية أهل الحيرة اللخمية حين سُئِلوا «ممن أخذتم العربية؟ فقالوا: من أهل الأنبار»[٥]، والمعنى هنا: منطقي معقول تؤيده الدراسات الأثرية الجادة المعاصرة الكثيرة المنشورة، لبعض النقوش المكتشفة حديثاً إضافة إلى الدراسات الأثرية للفخاريات التي عُثِرَ عليها، والأطلال التي لم تزل قائمة في شمال غرب الجزيرة العربية وجنوب الأردن وسوريا والعراق حيث سكن الأنباط العرب في مدن مستقلة عن بعضها مثل الحضر والبتراء وهي سلع والحِجر (وهي مدائن صالح) حيث كان ميناء أكرى على البحر الأحمر أهم ميناء لهم، وتدمر وبصرى ورأس شمرا وغيرها، وأقاموا فيها حضارة تجارية في الأساس استمرت قروناً طويلة[٦].

ويؤيد هذا جواب رسول أهل الحيرة إلى خالد بن الوليد حين سأله: «فعربٌ أنتم أم نبطٌ؟ قال: عرب استنبطنا وسط الفرس»(٧)، أو أن أهل الحيرة تحاشوا اللفظة لسُبَّتها ولمزها في وقت السؤال، فإن رجلاً قال لآخر على مسمع من الشعبي: يا نبطي! فقال الشعبي: لا حدَّ عليه، كلنا نبط[٨]، لأنَّ الشعبي فهم معنى: «استنبط» أقام في المكان واستقرَّ.

ورويَ عن ابن عباس وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهما أنهما قالا: «نحن معشر قريش من النبط، من أهل كوثى» وعلَّق ابن الأثير على هذا فقال «قيل لأنَّ إبراهيم عليه السلام وُلِد بها وكان النَّبط سكانها»[٩] ،وهنا يشير ابن الأثير إلى مدينة أور، وإلى أنباط العراق الذي سماهم ابن وحشية بالكلدانيين وليس إلى الأنباط العرب، إلا أن ياقوت يوضح لنا معنى كوثى فيقول: «قال ابن الأعرابي: واختلف الناس في قول علي عليه السلام: «نحن من كوثي»، وكوثى في ثلاثة مواضع بسواد العراق في أرض بابل وبمكة»[١٠].

بيد أن الفاكهي روى أنَّ «كوثى» من أسماء مكة[١١]

فيتَّضح هنا معنى قول ابن عباس وعلي رضي الله عنهما، حين أراد: إننا من سكان مكة المقيمين بها.

ومع كل هذا فقد روى الطبري أنَّ خالد بن الوليد لما فتح الأنبار في سنة اثنتي عشرة للهجرة رآهم يكتبون بالعربية ويتعلمونها فسألهم: ما أنتم؟ فقالوا: قوم من العرب نزلنا إلى قوم من العرب قبلنا، فقال: ممن تعلمتم الكتاب؟ فقالوا: تعلمنا الخط من إياد[١٢]،والمعروف أن إياداً سكنت البحرين مع تنوخ إلا أنَّهم تحولوا في حوالي القرن الثالث للميلاد من الخليج العربي وسكنوا سواد العراق والجزيرة (أي: جزيرة ابن عمر)

واصطدموا مع جذيمة بن مالك ملك الحيرة الذي كان معاصراً لزنوبيا ملكة تدمر النبطية، بيد أنَّ قسماً منهم استقر في الحيرة وفي شمال الشام، وقسماً آخر اشترك مع الجيش الفارسي ضد قبيلة بكر بن وائل في معركة ذي قار حوالي ٦٠٤ ميلادية فانحازوا إلى جانب بكر بن وائل فكانوا سبب هزيمة الجيش الفارسي(١٣)،وهذا لا يعني أن إياداً قد طوروا الخط العربي لأنهم سكنوا السواد ثم الحيرة والخط النبطي كان شائعاً معروفاً في الحضر(١٤) والبتراء وتدمر فتعلموا الخط النبطي من الأنباط وعلَّموه لأهل الحيرة، وهذا تؤيدة رواية ياقوت في اشتراك العرب في الحروب التي كانت تنشبُ بين المدن النبطية قبل استقرارهم في الحيرة والإنبار.

ولهذا نقل النديم عن مكحول قوله: «وإنَّ نفراً من أهل الأنبار، من إياد القديمة وضعوا حروف ألف، ب، ت، ث، وعنهم أخذته العرب»(١٥).

وهذا يتفق مع الرواية الأولى التي تقول: إنَّ أهل الحيرة تعلموا الخط من أهل الأنبار؛ والحيرة والأنبار كانتا تحت النفوذ الفارسي الساساني قبل الفتح الإسلامي، بل الظاهر أنَّ أهل الحيرة والأنبار تعلموا الخط من الأنباط فتعلمه منهم أهل الحجاز.

ومع هذا فإنَّ النبط أو الأنباط كانوا معروفين بهذه النسبة في الشام كما يظهر من حديث ابن أم أوفى: «كنا نُسْلِفُ نبيط أهل الشام في الحنطة والشعير والزيت في كيل معلوم إلى أجل معلوم»(١٦)

أو في الخبر الذي ذكره البخاري في التاريخ الكبير: «أن يوسف بن شابور كانت له مع ناس من قومه بالسراة مع الأنباط في القمح والشعير فإذا جاؤوهم يتقاضوهم أطعموهم»(١٧)

ومن إشارة حسَّان بن ثابت في شعره الجاهلي:

لكميتٌ كأنها دمُ جوفٍ عُتَقت من سلافة الأنباط(١٨)

أو في قول كعب بن مالك في حديث المتخلفين عن غزوة تبوك الذي روته لنا كتب السيرة والحديث، قال: «فبينا أنا أمشي في السوق إذا نبطي يسأل عني من نبط الشام»(١٩).

وفي قول كعب بن مالك أيضاً:

أثرنا سِكَّة الأنباط فيها فَلَمْ نَرَ مثلَها جَلَهَاتِ وادي(٢٠)

أو قول حسان بن ثابت يُجيب ابن مرداس:

أتفخر بالكتاب لمّا لبسته   وقد تلبس الأنباط ريطاً مُقَصَّرا[٢١]

أو حين اشترط عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- على أنباط الشام للمسلمين: «أنْ يُصيبوا من ثمارهم وتبنهم ولا يَحْمِلوا»[٢٢]، فهل معنى هذا أن لفظة الأنباط هنا كانت مرادفة لـ: «فلاحين وزُرَّاع كما هي الحال في نبط سواد العراق؟ أم أنَّ الأنباط كانوا معروفين بهذا الاسم في صدر الإسلام كما قرره ابن حجر عن ابن سعد كاتب الواقدي في حوادث موقعة مؤتة فقال: «بلغ المسلمين من الأنباط الذي يقدمون بالزيت من الشام إلى المدينة أنَّ الروم جمعت جموعاً»[٢٣]وهذا يعني أن أنباط الشام كانوا يعرفون العربية ويكتبون بها وهما أداتا التجارة.

ويؤيد هذا وجود سوق لهم بالمدينة الشريفة في صدر الإسلام يسمى: سوق النبط[٢٤]، فقد رويَ: «أنَّ رسول الله ﷺ ذهب إلى سوق النبط فنظر إليه فقال: ليس لكم هذا السوق ثم رجع إلى هذا السوق فطاف فيه فقال: هذا سوقكم لا ينتقص ولا يضرب عليه خراج»[٢٥] وهناك وادٍ باسم النبط قرب المدينة أيضاً، ثم إن أنباط سواد العراق لم يكونوا من العرب بل من أصول هندية سندية وتسميهم المصادر باسم الزط أو الجات أو السبابجة، وهم الذي نجد لهم ذكراً في حرب الجمل إذ كان بعضهم من الشُّرَط وحرَّاس السجن[٢٦]، أو أنهم من المندائيين الذين سكنوا البطائح وما زالوا يسكنونها.

ومع كل هذا فان لفظة «الأنبار» آرامية سريانية نبطية عربية، فقد قيل : «الأنبار أكداس الطعام وأهراؤه واحدها نَبْرٌ كنَقْس وأنْقاس ويجمع أنَابير جمع الجمع، ويسمى الهري: «نَبْر» لأنَّ الطعام إذا صُبَّ في موضعه انتبر، أي: ارتفع[٢٧].

وكان يقال لها بيروز شابور في العصر الساساني أي: «الأهراء» لأنها كانت مخزناً للحبوب، فلما دخلها العرب في سنة ١٢ للهجرة عربوها فقالوا: الأنبار[٢٨]، فأوجدوا لها معنى مرادفاً لمعنى الأهراء، وما زال العراقيون والأتراك والأكراد حتى اليوم يسمون مخزن الحبوب أو أي مخزن آخر باسم: «العُنْبار»، فقلبوا الهمزة عيناً لقرب العين من الهمزة في النطق.

الأنباط والمؤرخون العرب

لقد تخبط المؤرخون العرب في أصل الأنباط، بيد أنَّ غالبهم اتفق على نسبتهم إلى أرم بن سام بن نوح، وقسَّموهم إلى أردمانيين وهم نبط السواد وبقايا ثمود، وأردوانيين وهم أنباط الشام[٢٩]، أي: أهل تدمر وبصرى.

فمع غلبة الأساطير القصصية على كل هذا فإنهم لم يبعدوا كثيراً عن الحقيقة التاريخية في نسبتهم إلى الساميين، ولكنهم لم يدركوا أنهم كانوا من العرب بل من الآراميين، ولهذا حدد البكري مواقعهم بدقة فقال: «وبلاد النبط ما بين يهودا وبلاد العرب»[٣٠]، ومع هذا فإنَّ المؤرخين ادركوا الاختلاف بين نبط السواد وهو المنطقة التي كانت تحت سيطرة سلع النبطية في الشمال والحِجْر في الجنوب[٣١]، وبين أنباط الشام وهم التدمريون ولذلك قالوا: «خالط عرب الحيرة النبط منذ أيام بخت نصر»[٣٢].

وذهب ياقوت إلى أنَّ: «أردشير ملك الفرس سار إلى الأردوان ملك النبط وقد اختلفوا عليه وشاغبه ملك من ملوك النبط يقال له بابا، فاستعان كل واحد منهما بمن يليه من العرب ليقاتل بهم الآخر، فبنى الأردوان حَيرا فأنزله من أعانه من الأعراب فسمِّي ذلك الحيَر الحيرة، وأنزل بابا من أعانه من الأعراب الأنبار وخندق عليهم خندقاً، وكان بخت نصر حيث نادى العرب قد جمع من كان في بلاده من العرب بها فسمتها النبط أنبار العرب، كما تسمى أنبار الطعام إذا جمع إليه الطعام»[٣٣].

ومع ما في قول ياقوت هذا من الخلط التاريخي فإنه يدلُّ على أنَّ المؤرخين كانوا على علم بوجود المدن النبطية المتناحرة في ما بينها وبين الحكام الفرس المجاورين لهم، فسموهم ملوك الطوائف بيد أنهم لم ينسبوهم إلى العرب، وإنَّ لفظة: الأنبار عربية الأصل أطلقها الأنباط عليها.

وذكر ياقوت أيضاً أنَّ: «من كان في البحرين من العرب تطلعوا إلى ريف العراق واغتنموا ما وقع بين ملوك الطوائف من الاختلاف، فأجمع رؤساؤهم على المسير إلى العراق، فوجدوا الأردمانيين الذين بناحية الموصل (أي: أهل مدينة الحضر النبطية) وما يليها يقاتلون الأردوانيين، وهم ملوك الطوائف، فاجتمعوا عليه ودفعوهم عن بلادهم إلى سواد العراق فصاروا بعد أشلاءَ في عرب الأنبار وعرب الحيرة... فصار في الحيرة من جميع القبائل من

مَذحج وحمير وطيءٍ وكلب وتميم، ونزل كثير من تنوخ الأنبار والحيرة»[٣٤]،وهنا يمكن أن نفسر جوابهم لخالد بن الوليد: «عرب استنبطنا وسط الفرس».

ومع كل هذا فإن التاريخ أغفل عن ذكرهم التاريخي ولم يتعرض أهل المعجمات لهم في تفسير كلمة «نَبَطَ» إلا أنهم ذكروا علاقة اللفظة بإنباط المياه ونسبوا ذلك إلى نبط سواد العراق فقال ابن قتيبة: «ويقال إن النبط من ولد ماش سُمُّوا نبطاً لإنباطهم المياه، ويقال أيضاً: النبط من ولد شاروخ بن أرغو بن فالغ بن عابر بن شالخ بن أرفخشذ بن سام بن نوح»[٣٥].

وقال الزمخشري في تفسير لفظة الأنباط «وهم جيل ينزلون بالبطائح بين العراقين»[٣٦]، فإذا كان الأمر كذلك فإن هؤلاء النبط لم يكونوا محتاجين إلى إنباط المياة لأن منازلهم بين النهرين والبطائح هي مناطق الأهوار في جنوب العراق وهنا يشير الزمخشري إلى الكسدانيين أو ما يسمون الآن بالصابئة المندائيين أو المغتسلة الذين رأى ابن وحشية أنهم من أصول بابلية.

ومع هذا فإنَّ المؤرخين لم يغفلوا عن تسجيل صراع اللخميين أصحاب الحيرة مع الأنباط التدمريين حين حاول جذيمة الأبرش السيطرة على تدمر بالتزوج من الزباء أو زنوبيا بعد قتل أبيها في حوادث مثقلة بالأساطير حفظتها لنا كتب التاريخ والأمثال والأدب في قولهم: «أمنع من عقاب الجو»، و: «لأمر ما جدع قصيرٌ أنفه»[٣٧]،والبيت المشهور:

ما للجمال مشيَها وئيدا أجندلا يحملن أم حديدا[٣٨]

مع أن الحقيقة التاريخية تروي أن زنوبيا بعد وفاة زوجها وتوسع مملكتها من الحدود التركية الحالية مع الشام حتى النيل، أثار هذا التوسع حكام روما فاصطدم جيشها في سنة ٢٧٢ ميلادية مع جيش الإمبراطور الروماني أورليانوس في أنطاكية ثم مرة أخرى قرب أماسيا على بعد ١٢٠ كيلٍ من تدمر فدحرها في المرتين وحاصر تدمر وأخذها أسيرة إلى روما، وقيل إنها انتحرت في الطريق[٣٩].

المعروف أن اللغة الآرامية كانت هي السائدة في المناطق التي سكنها الأنباط، ولذلك روى الطبري لنا أنَّ بواب مدينة الزباء النبطي كان يتكلم الآرامية[٤٠]؛ وهذا ليس غريبا في الشام وفلسطين وشمال الحجاز لأن الآرامية كانت لغة التخاطب في كل هذه المناطق كما سنرى، بيد أنَّ ياقوت قال: «إنَّ لغتهم يقال لها السريانية»[٤١] وهو لم يبدع كثيراً، لأن السريانية

والعربية النبطية من أصل واحد هو الآرامية.

ومع إهمال المؤرخين الحديث عن الأنباط، وقد كانوا أقرب موقعاً وحضارةً ولغة وديناً إلى الحجاز وأهله من الحضر النبطية البعيدة التي كانت «بحيال تكريت بين دجلة والفرات»[٤٢] ولم تزل آثارها قائمة، إلا أنهم أسهبوا في الحديث عنها وعن ملكها الضيزن ووقوع ابنته نضيرة في حُبِّ الملك الساساني سابور في قصة أسطورية عجيبة ردد عِبَرَهَا المؤرخون والشعراء أمثال أبي دؤاد الإيادي والأعشى؛ ميمون بن قيس وعدي بن زيد الذي قال:

وأخو الحَضْر إذ بناه وإذ دجلةُ تجبى إليه والخابورُ

شادَه مرمراً وجلَّلَهُ كلْسَاً فللطير في ذراهُ وُكُورُ

لم يَهَبْهُ ريبُ المنونِ فبانَ المُلكُ عنه فبابُهُ مهجور[٤٣]

بل إنهم نسبوا الحضر إلى الساطرون فقال عدي بن زيد فيه:

وأرى الموتَ قد تدلَّى من الحضر على ربِّ مُلْكه الساطرون[٤٤]

بيد أن كل هذه الأساطير ليس لها سند تاريخي تؤيده النقوش المدروسة عن الحضر، ولهذا قال هندرك درايفرز في بحثه في تاريخ حترا وبالميرا وأوديسا (الحضر وتدمر والرها): إنَّ أصول هذه القصص مانيَّة- سريانية الأصل[٤٥]، فلا بدَّ أنها تسربت إلى الفكر العربي على أنها وقائع تاريخية ثابتة، فترددت في أساطيرهم المنقولة فنقلها المؤرخون من دون تمحيص لها.

وأسهب المؤرخون أيضاً في تاريخ ثمود حيث ورد ذكرهم في القرآن الكريم، فأشار إلى مدنهم المنحوتة في الجبال، في قوله تعالى في سورة الحجر ﴿**ولقد كذَّب أصحاب الحِجر المرسلين**﴾ **وآتيناهم آياتنا فكانوا عنها معرضين**﴾ **وكانو ينحتون من الجبال بيوتاً آمنين**﴾، (الحجر ١٥: ٨٠-٨٢)، فسماهم: «أصحاب الحِجر»، وعند المفسرين هم «قوم صالح» الذين عقروا الناقة، ومن هنا جاءت تسمية الحِجْر بمدائن صالح اليوم.

وفي سورة الأعراف قول الله تعالى: ﴿**واذكروا إذ جعلكم خلفاء من بعد عاد وبوَّأكم في الأرض تتخذون من سهولها قصوراً وتنحتون الجبال بيوتاً فاذكروا آلاء الله ولا تعثوا في الأرض مفسدين**﴾. (الأعراف ٧:٧٤) وفي سورة الشعراء قوله تعالى: ﴿**وتنحتون من الجبال بيوتاً فارهين**﴾. (الشعراء ٢٦: ١٤٩).

والأنباط خلفوا ثموداً تاريخياً في مناطقهم واقتبسوا نمط عمارتهم من دون خطهم الذي كان أقرب إلى المسند منه إلى الخط الآرامي المشتق من الخط الفينيقي تبعاً للبيئة الثقافية الآرامية المسيطرة على الشام إذ ذاك.

لقد كان الأنباط عرباً أقرب إلى قريش وإلى القبائل الحجازية(٤٦) التي أدركت الإسلام منهم إلى اللحيانيين والثموديين والديدانيين والصفويين الذين سكنوا هذه المناطق في فترات مختلفة من التاريخ(٤٧) وتختلف نقوش هؤلاء المشتقة في غالبها من المسند اختلافاً بيِّناً عن نقوش الأنباط، بل إن الأنباط يشاركون قريشاً في أكثر أسماء الأشخاص كما يشاركونهم في عبادة أكثر الأصنام المعروفة عند قريش، ومن كل هذه الدلائل الثابتة علمياً وعملياً فإنه ليس هناك أحد من الباحثين من يشك حتى اليوم في أصلهم العربي الذي يشاركهم في ذلك أهل مدين(٤٨) أو قوم شعيب الذي ورد ذكرهم في القرآن الكريم مع موسى -عليه السلام- ووردت أخبار حروب المدينيين ضد العبريين والآدوميين والتجاء الأمير حداد الأدومي إليهم كما رواها العهد القديم(٤٩). ولهم ذكر واسع في التواريخ الرومانية باسم Nabataei أو Nabathae، واستعمل الشعراء الرومان لفظة Nabathaeus بمعنى الأقوام الشرقية، أما عند المؤرخين اليونانيين فهم Nabataioi أو Nabatenoi، ومع هذا فقد ذكرت سجلات آشور بانيبال، الذي حكم ما بين ٦٦٨-٦٢٦ قبل الميلاد، قوم نباياتي Nabayati، والتي فسرها الباحثون بالنبطيين مرة وبالعرب أبناء نبايوت بن إسماعيل بن إبراهيم-عليهما السلام- مرة أخرى(٥٠).

وليس هناك من يشك أيضاً في أنهم كانوا بدواً عمهم الثراء في فترة من فترات تاريخهم فاستقروا وأنشأوا البتراء (Petra وهو الاسم الروماني الذي يعني الصخرة أو سَلَع وهو الاسم الآرامي) في الشمال والحِجْر أو مدائن صالح في الجنوب على طرق التجارة التي كانت قريش تسلكها إلى الشمال؛ ومن هنا كان المكيون أكتب من المدنيين لاتصالهم التجاري المستمر مع الشمال، فطلب النبي ﷺ من أسراهم بعد معركة بدر تعليم صبيان المدينة الكتابة بالخط العربي كما هو معروف ومشهور.

والخط النبطي في صورته الأخيرة قريب جداً من خط القرآن الكريم(٥١) في صوره الاولى أو من نقش أسوان المؤرخ في سنة ٣١ للهجرة، أو من الوثائق البردية المؤرخة التي يعود أقدمها إلى سنة ٢٢ للهجرة أو من الرسائل النبوية التي وصل بعضها إلينا أو النقوش القليلة

التي وصلت إلينا من العصر الراشدي والأموي المنشورة في كتاب محمد حميد الله وفي غيره[٥٢] وهو ما يسمى بالخط المكي ثم المدني ثم الكوفي اليابس المربع كما يظهر ذلك من مقارنته مع النقوش النبطية القليلة المنشورة حتى الآن في المصادر الأوروبية والعربية الكثيرة التي عنيت بدراسة تاريخهم ولغتهم[٥٣].

وقد امتدت مملكة الأنباط من قاعدتيها سلع أو البتراء في الشمال، والتي كانت قبل استيلائهم عليها عاصمة الإدوميين، والحجر أو مدائن صالح في الجنوب إلى مناطق واسعة شملت دمشق والأقسام الجنوبية الشرقية من فلسطين وحوران وإدوم ومدين وسواحل البحر الأحمر[٥٤].

وثبت تاريخياً أيضاً أن جماعة من الأنباط سكنت في الأقسام الشرقية من دلتا النيل ولهذا أطلق المؤرخ اليهودي يوسيفوس اسم بلاد الأنباط على منطقة واسعة تمتد من نهر الفرات فتتصل بحدود الشام إلى البحر الأحمر والتي دعاها مناطق أولاد إسماعيل[٥٥].ولعل يوسيفوس كان أول من وجد صلة بين اسم نبايوت Nebajot- وهو الاسم العبري لابن إسماعيل: نبيت- وبين النبط، وإلى مثل هذا ذهب جيروم وهو أحد المؤرخين القدامى[٥٦].

وفي دراسة حديثة جادة لم تنشر بعد، ناقش سليمان بن عبدالرحمن الذييب الأستاذ بقسم الآثار بجامعة الملك سعود بالرياض؛ مسألة أصل الأنباط، فقال: إن الأنباط قوم عرب نزحوا من منطقة القصيم بنجد (٥٧)، وهذا رأي أصيل جديد، لم يقله أيٌّ باحث في تاريخ الأنباط من قبل، مع أنَّ الكثير ممن درس تاريخ الأنباط لم يستبعد نزوحهم من مكان ما في الجزيرة العربية.

الحق أن تاريخ الأنباط ونقوشهم ولغتهم وعلاقة هذه اللغة وحروفها باللغة العربية لم يحظ من العلماء العرب بالدراسة العلمية الدقيقة إلا في السنين العشر الأخيرة، وذلك نتيجة تأثرهم بدراسات الغربيين الذين كتبوا كثيراً في تاريخهم ولغتهم وعلاقة هذه اللغة بتطور الخط العربي والسرياني والعبري من الخط الآرامي، ونشروا ما عثروا عليه من نقوشهم وحللوها تحليلاً اكتناهياً واستقرأوا منها تاريخهم الحضاري والسياسي والاقتصادي، فبرز بعض العلماء المعاصرين من العرب الذين نشروا كثيراً من نقوشهم التي اكتشفوها وبخاصة بعض أساتذة قسم الآثار بجامعة الملك سعود بالرياض وطلبتهم الذين تخرجوا عليه.

تاريخ الأنباط السياسي والحضاري

تاريخ الأنباط السياسي ينحصر ما بين بداية القرن الخامس قبل الميلاد وسنة ١٠٦-١٠٧ ميلادية حين استطاع الامبراطور الروماني تراجان بقيادة كورنيليوس بالما حاكم سورية السيطرة على مدنهم وضمها إلى الإمبراطورية الرومانية، بيد أن تأثيرهم الحضاري على شمال الجزيرة العربية استمر حتى القرن الرابع للميلاد أو بعده.

لقد كان موقع مملكة الأنباط الجغرافي عاملاً مهما في ازدهارها التجاري؛ فقد كانت تلتقي عند مملكة الأنباط جملة من طرق التجارة البرية التي كانت عماد طرق القوافل إذ ذاك، فقد كان يصل إليها طريق اليمن والعربية الجنوبية والحبشة المهم الموازي للبحر الأحمر ومنها، كان يتفرع الطريق إلى مصر والشام وغزة والمدن الفينيقية على البحر الأبيض المتوسط، وإليها يصل طريق تجاري مهم أيضاً يصل ميناء جرها على الخليج العربي بمدينة سلع أو البتراء -كما تسمى- حيث تصل تجارة الهند وما وراء الهند وإيران وغيرها لتوزع منها إلى الشام ومصر والحجاز واليمن[٥٨] وشمالا إلى ما سمي بـ: بيزنطية وما وراءها من البلدان الرومانية الأوربية أو من جَرّهَا إلى الأبلَّة على شط العرب وشمالاً إلى بيزنطية.

واستمر هذا الطريق سالكا حتى العصر الأموي مما نراه من إشارة في كتاب تهذيب الآثار للطبري[٥٩] إذ ذكر أن معاوية بن أبي سفيان أرسل أصنام ذهب وفضة غنمها من البيزنطيين في سفينة من سلسلة واسط[٦٠] إلى الهند لتباع هناك.

ولعل ما ذكره ابن عذاري حيث قال: «وأغزى معاوية بنَ حديج جيشاً في البحر إلى صقلية في مئتي مركب... ثم انصرفوا إلى أفريقية بغنائم كثيرة ورقيق وأصنام منظومة بالجوهر فاقتسموا فيئهم وبعث ابن حديج بالخمس إلى معاوية بن أبي سفيان»[٦١].

وذكر ابن حجر أن أبا موسى إسرائيل بن موسى البصري المتوفى سنة ١٤٤هـ كان يسافر في التجارة إلى الهند وقد أقام بها مدة[٦٢].

ويؤكد علاقة الهند التجارية القديمة ما قال الصعق وهو جد قيس بن عمرو بن خويلد بن نفيل الكلابي لعمر بن الخطاب رضي الله عنه في أبيات يذم فيها العمال[٦٣]

إذا التاجر الهندي جاء بفأرةٍ

من المسك أضحت في مفارقهم تجري

فكان من نتيجة ازدهار اقتصاد الأنباط أن الملك النبطي حارثة الثالث استطاع أن يسيطر على دمشق عاصمة السلوقيين الرومان، فسيطر بذلك على الطريق بين سلع (البتراء) ودمشق عبر مأدبة عمان وبصرى.

ثم ما لبثت بصرى أن أصبحت مركزاً تجارياً مهماً أيضاً مما هيَّأ للأنباط الاتصال بالحضارة الآرامية العربية النجار أيضا والتي كانت سائدة في هذه المناطق فكتبوا لغتهم وحسابهم بلهجة آرامية يظهر فيها تأثير اللغة العربية واضحاً دون شك.

وقد أظهر اكتشاف بعض معاهداتهم التجارية المكتوبة على أوراق البردي في سنة ١٩٥١، والتي تعود إلى القرن الثاني قبل الميلاد، مستوىً عالياً من التنظيم الإداري والتجاري بيد أن الباحثين في هذه الوثائق أرجعوا خطها إلى الخط اليوناني وهو دون شك خط نبطي يشبه خطوط النقوش المكتشفة في مناطق متعددة.

لقد كان التأثير الآرامي قويا في واحة تيماء[٦٤] التي كانت لفترة قصيرة عاصمة النبوديين البابليين من سنة ٥٥٦ إلى سنة ٥٣٩ قبل الميلاد، فسكنتها أقوام من ثقافات مختلفة تمُتُّ كلها إلى الآرامية بصلة، ومنهم اليهود، في عصور مختلفة من التاريخ، وفي تيماء الحصن الأبلق للسموأل بن عاديا الذي اشتهرت قصته مع امرئ القيس الكندي، وقد أشار الشاعر الشماخ في إحدى قصائده إلى وجود اليهودية بتيماء فقال:

كما خطَّ عبرانيةً بيمينه بتيماءَ حَبْرٌ ثم عرَّض أسطرا

ثم كانت هناك أيضا مملكة ديدان الواقعة شمال العلا الحالية مركزاً حضارياً للحيانيين الذين استعملوا خطا مشتقاً من المسند إلا أنهم مع ذلك استعملوا الخط النبطي أيضاً مثل: «مسعود ملك اللحيان» الذي يظهر في أحد النقوش[٦٥].

ثم كانت هناك مملكة ثمود ﴿**الذين جابوا الصخر بالواد**﴾(الفجر ٨٩:٩) الذي ذكرتهم الكتابات الآشورية في القرن الثامن قبل الميلاد فكانت ديارهم في Egra أو الحجر[٦٦]، الواقعة شمال ديدان فإنهم أيضاً استعملوا خطاً آخر مشتقاً من المسند، وهذا كله مدروس محقق ومنشور، وما زالت البحوث تظهر حول نقوشهم المكتشفة حديثاً.

وقد أدى غنى مملكة الأنباط وسيطرتهم على طرق التجارة إلى منافسة البطالمة

اليونانيين لهم في السيطرة على البحر الأحمر واحتكار التجارة البحرية وتوجيهها إلى مصر، فاضطر الأنباط إلى مهاجمة السفن المتجهة إلى مصر وأخذ ما فيها فهاجمهم بطليموس الثاني الذي حكم مصر ما بين سنة ٢٨٢-٢٤٦ قبل الميلاد وألحق خسائر فادحة بالأسطول النبطي[٦٧].

ومع هذا فإن الأنباط استطاعوا منذ القرن الرابع قبل الميلاد الهيمنة على طرق التجارة البرية والبحرية بين جنوب الجزيرة العربية والحبشة (اثيوبية) والشام ومصر والهند، ومن الهند كانت تمر البضائع عبر اليمن على طريق صنعاء- مكة- العلا- الحجر- سلع- ؛ أو عبر ميناء جرها على الخليج العربي ومنها كانت توزع إلى مصر واليونان ومنها إلى أوربا الرومانية[٦٨].

الأنباط قبائل عربية الأصل بدوية المنحى سكنت بلاداً آرامية فتأثرت بحضارتها فتحولت في زمن قصير من قبائل رعوية إلى قبائل تجارية فاستعملت اللغة والكتابة الآرامية في النقوش وسائر الشؤون العمرانية بيد أنها ظلت تتكلم وتستعملها اللغة العربية المتأثرة بالآرامية في شؤونها وأحاديثها اليومية[٦٩]، كما رأينا عند بوَّاب الزباء في رواية الطبري.

فشأنهم في هذا يشبه إلى حد كبير شأن الأكديين الذين تأثروا بالحضارة السومرية إلا أنهم حافظوا على لغتهم العربية التي تأثرت باللغة السومرية كما يظهر واضحاً في البحوث الحديثة[٧٠]، بل إن الآراميين لم يكونوا غرباء أيضاً فهم عرب أيضاً هاجروا من نجد في النصف الثاني من الألف الثاني قبل الميلاد واستوطنوا وادي الرافدين ثم نزحوا إلى شرق البحر الأبيض المتوسط في حدود ١٠١٢- ٩٧٢ قبل الميلاد وأنشأوا مدنهم في سوريا وفلسطين ما بين فكيِّ الإمبراطوريتين الكبيرتين إذ ذاك: الآشورية والمصرية.

ومع أن دورهم السياسي انتهى في حدود سنة ٧٣٣ قبل الميلاد على أيدي الآشوريين إلا أن دورهم الحضاري لم ينقطع إذ أصبحت اللغة الآرامية اللغة الرسمية عند الآشوريين والمصريين والفرس على حد سواء فاستعملوها في المراسلات الدبلوماسية والتجارية[٧١]،شأنها إذ ذاك شأن الإنجليزية في عصرنا، بل إنها أصبحت اللغة التجارية الأولى لمناطق امتدت من مصر إلى آسيا الوسطى وغرب الهند وشمالها الغربي. بل إن الفترة التي شهدت سقوط الآراميين في عام ٧٣٣-٧٣٢ قبل الميلاد كانت هي البداية لظهور وانتشار الثقافة واللغة الآرامية التي أثرت في معظم مناطق الشرق الأدنى القديم[٧٢].

ولما استعمل السلوقيون اللغة اليونانية في حدود سنة ٣٢٣ قبل الميلاد كلغة رسمية في فلسطين والشام وشمال الجزيرة العربية، ظلت اللغة الآرامية لغة التخاطب أكثر منها لغة الكتابة وكانت اللغة التي تكلم بها السيد المسيح -عليه السلام- إلا أن المدن الآرامية في الوقت نفسه انفردت عن غيرها بلهجاتها الخاصة مثل لهجة مدينة بالميرا وبيترا وأديسا وحَترا كما تسمى في الكتابات الاستشراقية وهي: تدمر والبتراء والرها والحضر، واختفت اللغة الآرامية الأولى التي كانت تسمى اللغة الملكية الإمبراطورية، وحلت محلها اللهجات الآرامية التي كتب بها الأنباط ويهود فلسطين وسكان الرها (أوديسا) ومن هؤلاء جاء إلينا الخط العربي والعبري والسرياني[٧٣].

إن النقوش الكثيرة التي درسها بعض العلماء في الشرق والغرب تبرز حقيقة تاريخية حضارية مرت بها الجماعات البشرية عبر التاريخ بما فيهم الأنباط، وهي أنَّ الأنباط كانوا بدواً نزحوا من منطقة القصيم في الجزيرة العربية إلى مناطق سادتها الحضارة الآرامية بيد أنهم ظلوا يتكلمون لهجة من لهجات العربية فحاولوا تصوير الحروف الآرامية إذ لم تكن لهم حروف خاصة بهم، فلما استقروا سياسياً واقتصادياً طوروا الخط الآرامي وولدوا منه الخط الذي عرف بالخط النبطي كما نرى ذلك واضحاً في النقوش المرفقة، وهو كأي مظهر حضاري لا بد أن يعتريه التطور إذ إنه بدأ خطاً آرامياً يميل إلى التربيع، ثم ابتعد بمرور الزمن شيئاً فشيئاً عن التربيع إلى التدوير، ولم يزل يتطور حتى بدأ يأخذ أشكالاً بعيدة تماماً عن الخط الآرامي ويقترب جداً من الخطوط العربية الجاهلية التي تعلمها عرب الحجاز منهم نظراً لأن عرب الأنباط كانوا أعرق في الحضارة منهم. بيد أن الجوار والاتصال الدائم والمباشر معهم في رحلاتهم المستمرة إلى الشام فرض التعاون، والتعاون لا يتم إلا بعد تجاوب ينشأ عن العنصرين اللذين تتولد منهما العلاقات بين الشعوب: العنصر المادي والعنصر الروحي لأنهم، كما قلنا، كانوا يشاركون قريشاً في آلهتهم وبالتالي لغتهم.

إن تطور الخط العربي من الخط النبطي لم يكن ظاهرة بشرية فريدة في التاريخ فإن هيرودوتس يحدثنا عن الكتابة اليونانية فيقول: «لقد أدخل الفينيقيون إلى بلاد اليونان مجموعة كبيرة من مختلف الفنون، وكان من بينها الكتابة، وهو -على حد علمي- ما لم يكن يعرفه الإغريق من قبل.

وفي البداية جعل الإغريق حروفهم كالحروف الفينيقية تماماً ولكن لغتهم بمرور الزمن أخذت تتغير شيئاً فشيئاً وتغيرت تبعاً لها أشكال الحروف[٧٤] وهذا بالضبط ما حدث للخط النبطي وللأرقام النبطية.

الأنباط والأرقام

ولم يقتصر تأثير الأنباط على الخط فحسب بل تعداه إلى مظهرين حضاريين ما زال العالم العربي في مشرقه ومغربه يتخبط فيهما؛ وهما: التواريخ بحساب الجمَّل والأرقام التي تُستعمل في الشرق وتلك التي يستعملها الغرب والأقطار العربية في شمال أفريقيا. فقد كثر الداعون الذي تبنَّوا دعوة مجلة اللسان العربي (التي تصدر عن المكتب الدائم لتنسيق التعريق في الوطن العربي) ومركزها في الرباط إلى نبذ الأرقام المستعملة في الشرق على أنها هندية الأصل والنجار، والتحول إلى استعمال الأرقام التي يستعملها الغرب الأوربي لأن الغربيين -كما يقول هؤلاء الدعاة المنبهرون بالغرب- يسمونها الأرقام العربية وهي لذلك أكثر أصالة في العربية من الهندية الغريبة.

بل إن بعض الحكومات المشرقية ومؤسساتها الثقافية ذهبت إلى أبعد من ذلك فتبنت هذه الفكرة وطبقتها عمليا في منشوراتها الرسمية غير عابئة باحتجاجات علمائها، وتبعتها بعض الصحف الهاربة والمهاجرة في الغرب مثل جريدة الشرق الأوسط وغيرها[٧٥]،وهذا والله افتئات على الحق وتزوير للتاريخ لا يقول به إلا من ليس له حظ من العلم والمعرفة في استقراء تاريخ الخط العربي من خلال المخطوطات القديمة أو الوثائق والنقائش.

فهل قول الأوربيين: إن هذه الأرقام التي عندهم هي عربية يجعلها عربية النجار حقاً؟ أم أن الجهل بتاريخ هذه الأمة جعل بعض متعالميها يركضون وراء كل ناقع وزامر؟

الحق الذي لا مراءَ فيه أنَّ الارقام التي يستعملها الغرب إنما هي هندية سنسكريتة آرية برهمية جوبارية الأصل جاءت إلى الغرب من الترجمات العربية لكتب الحساب الهندي، فلما ترجمت هذه الكتب من العربية إلى اللاتينية ظن الأوربيون أنها أرقام عربية فسموها Arabic Numerals أنها جاءت إليهم عبر العرب... ومثل هذا بالضبط ما قاله البكري حول الزمرد الهندي: «والزمرد الهندي يُعرف بالمكي لأنه يُحمل إلى عدن ويؤتى به إلى مكة فاشتهر بهذا الاسم»[٧٦]،والدليل أنَّ الفينيقيين ما نقلوا ورق البردي إلى اليونانيين من مدينة بيبلوس الفينيقية (الجبيل حالياً) سموَّه باسم هذه المدينة، ومثل هذا كثير ومعروف في كلِّ الحضارات الإنسانية.

أما الأرقام الشائعة في المشرق العربي فهي فينيقية -آرامية- نبطية تدمرية، فهي لذلك

عربية الأصل والنجار لا شك فيها إطلاقاً ولا عبرة ولا اعتبار بما يقوله الإقليميون من الإخوة المغاربة أو المقلدون المنبهرون من المشارقة فإن حقائق التاريخ العلمية يجب أن لا تُخضع لعواطف محلية أو نزعات إقليمية بل يجب أن تعتمد على أسس علمية منطقية محضة وبراهين وثائقية لا شك فيها مما يستنبطه الباحث من الاكتشافات المستمرة للنقوش والوثائق، فقد أظهر كتيب صغير لمستشرقتين إسبانيتين حول الأرقام التي استعملها أهل الأندلس حتى القرن العاشر للهجرة (السادس عشر الميلادي) أن أهل الأندلس لم يستعملوا الأرقام السنسكريتية وحدها قط[٧٧] والتي يُصرُّ الإخوة في المغرب على عروبتها[٧٨]، بل إن جملة من أرقامهم أقرب إلى الأرقام المشرقية العربية منها إلى السنسكريتية.

ونشر كونسالس بالنثيا مقالة حول الأرقام التي كان المضرَّبون من أهل طليطلة يستعملونها في القرن العاشر والحادي عشر[٧٩] (السادس والسابع للهجرة) وعلق عليها كل من هلموت رتر H. Ritter وليفي ديلا فيدا Levi Della Fida فأثبت هؤلاء أن الأرقام التي كانت تستعمل في الأندلس إنما هي الأرقام الفاسية التي تعود في أصولها إلى الأرقام اليونانية القبطية[٨٠]

والتي سمَّاها محمد المنوني: «الأرقام الرومانية المتمغربة» وهي التي نجد لها آثاراً كثيرة في المخطوطات[٨١] المنسوخة في الأندلس والمغرب ومصر[٢]، وهي خالية من استعمال الصفر.

ففي مقال لمحمد الفاسي حول مخطوطة المقتبس في أخبار الأندلس لأبي مروان حيَّان بن خلف بن حيان، المتوفى سنة ٤٦٩هـ، قال: «تحتوي على أرقام القلم الفاسي، وهو نوع من الأرقام اصطلح عليه أهل فاس، وكانوا يستعملونه إلى أواسط القرن الرابع عشر للهجرة في العقود العدلية خصوصاً في الإراثات حتى لا يستطيع أحدٌ تزويرها والزيادة أو النقص في قيم المواريث، لأنَّ معرفته كانت محصورة في جماعة العدول والعلماء»[٨٣].وقد سمَّى الشيخ محمد المنوني -رحمه الله وإيانا- هذه الأرقام بـ: «القلم الروماني المتمغرب (القلم الفاسي)»[٨٤] ، وأشار إلى أنَّ مخطوطة المسالك والممالك للبكري الأندلسي المتوفى سنة ٤٨٧هـ مرقمة بهذا الترقيم، ومؤرخة في القرن السادس للهجرة.

وإلى هذه الارقام أشار قاضي فاس إبراهيم بن محمد بن إبراهيم اليزناسني في ذكره الونشريشي المتوفى سنة ٩١٤هـ في جواب من سأله في من عليه «ديون بين عين وعرض وعدد

العين وما هو مكيل أو موزون من العروض مكتوب برشم الزمام وغير مكتوب بالعربي، وإنما يكتب بالعربي الجنس ويضع عليه العدد بأشكال الروم، فأجاب: أنَّ الرشم الرومي قد استفاض بين المسلمين حتى صار كسائر رسوم المسلمين كأشكال الغبار وغيرها من المصطلحات»(٨٥).

فقول السائل يوضح لنا أن الأرقام لم تكتب بالعربي المشرقي الذي يعرفه وعليه العمل عند الفقهاء، وإنما بالقلم الروماني المتمغرب وهو الرقم الفاسي، ومن ثم فإنَّ جواب القاضي يوضح لنا أنَّ هذه الأرقام مع أرقام الغبار (تحريف الجوبار) قد استفاض استعمالها بين المسلمين في المغرب مما يدل على أنها حلَّت محل أرقام أخرى كانت مستعملة من قبل.

وقد سبق أن كتب أحمد بن الحاج العياشي سكيرج الخزرجي المتوفى سنة ١٣٦٣هـ رسالة في هذه الأرقام، قال فيها: «هذا شرح لطيف وضعته على المنظومة الموضوعة في صفة أشكال القلم الفاسي للعارف بالله سيد عبدالقادر الفاسي... سميته إرشاد المتعلم والناسي في صفة أشكال القلم الفاسي»(٨٦).

ومن هنا فقد انتقلت حجة من يقول: إن الأرقام التي يستعملها الغرب الأوربي وصلت إليهم عبر الأندلس من المغرب(٨٧)، بل إن أرقام الغرب وصلت إليهم من الأندلس أو صقلية أو بادوا الإيطالية مباشرة بعد أن تُرجمت كتب الحساب الهندي والجبر والمقابلة للخوارزمي وللفزازي من العربية إلى اللاتينية في طليطلة أو غيرها في القرن الثاني عشر للميلاد، بعد أن أدخل العرب استعمال الصفر في العمليات الحسابية الذي ساعد على طرد الأرقام الرومانية والقبطية اليونانية(٨٨). (التي استعملت الحروف في قيمتها العددية) من الاستعمال لخلوها من الصفر.

وقد شرح الخوارزمي نفسه في أول كتابه في الجبر والمقابلة نوعية الأرقام: فقال: «ولدى الهنود تسعة أحرف والتي تبدو مثل التالي: 1,2,3,4,5,6,7,8,9, وهناك اختلافات في شكل الأحرف وذلك باختلاف الأشخاص الذين يكتبونها، وبخاصة ما يتعلق بـ: 8,7,6,5 إلا أن ذلك يجب أن لا يسبب صعوبة تذكر حيث هي رموز تدل على أرقام، وإنَّ هذه صور الأرقام حدثت بها الاختلافات التي ذكرناها».

وهنا يمكننا أن نستقرئ قول الخوارزمي في:

١) أن الخوارزمي ينسب هذه الأرقام إلى الهنود.

٢) يؤكد أن الهنود أنفسهم كانوا يكتبونها بأشكال مختلفة.

٣) يقرر ضمناً أنَّ هناك أرقاماً تختلف عما لدى الهنود في قوله: «ولدى الهنود».

ويقرر المستشرق جراهام فيك الذي نقل قول الخوارزمي هذا: «ولكن هذه لا تتفق مع الأرقام التي تستخدم في مشرق العالم العربي، ولكنها تتفق مع رموز الأرقام التي تستخدم في غرب أوربا في القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلادي»[٨٩].

وهذا يؤكد ما قررناه من أنَّ الأرقام المستعملة في أوربا إنما هي سنسكريتية هندية تبنتها أوربا نتيجة ترجمة كتب الحساب والجبر والمقابلة من العربية إلى اللاتينية فسموها: أرقاماً عربية Arabic Numerals لأنها جاءتهم عبر العرب، ولهذا اصطنعوا للعمليات الحسابية في الجبر والمقابلة مصطلح: أللوغارسم Alogarism أو أللوغارسموس نسبة لاسم الخوارزمي المتمغرب المحرَّف.

ومثل هذا ينجر على كثير من الألفاظ الحضارية التي دخلت في اللغات الأوربية عبر العرب فمنها ما تحوَّر لفظه ليلائم النطق عندهم، ومنها ما بقي على رسمه مثل كلمة تمر هندي التي دخلت في القواميس الأوربية باسم: Tamarind فاشتق اللغويون منها اسماً لاتينياً لشجرتها باسم: Tamarinddus.

لقد استمر الحسَّابون في المشرق والمغرب يستعملون الأرقام السنسكريتية وحدها أو مع النبطية العربية في كتبهم منذ بداية القرن الرابع للهجرة وأطلقوا على كتبهم مسمى «الحساب الهندي» لأن علم الحساب جاء إليهم من الهنود كما يظهر من مخطوطات علم الحساب مثل: رسالة في كيفية رسوم الهند في تعلم الحساب، ورسالة في أنَّ رأي العرب في مراتب العدد أصوب من رأي الهند فيها للبيروني، أو رأس المال ومبلغ الربح والخسارة.

ولا يمكننا أن نفترض أن كل تاجر نبطي كان يمتاز بذاكرة تغنيه عن تقييد أعماله وحساباته وكل ما يحتاج إليه العمل التجاري ولا سيما أن أكثر الذين يتنقلون بين الأسواق كانوا يتاجرون برأس مال مشترك أو لحساب غيرهم.

بل إن الثابت من النقائش أنهم استعملوا الأرقام إضافة إلى حساب الجمَّل فعلاً، فانتقلت هذه الأرقام من الخط إلى الهند وإلى عرب الحجاز قبل الإسلام ومن ثم إلى البلدان الإسلامية الأخرى بعد الفتوح بعد أن مرت بفترات طويلة من التطور والتغيير مما نراه

مذكوراً في صور الملاحق.

وهذا يتفق مع ما رواه النديم والبيروني عن الأرقام التي عرفوها في الهند والسند، فقد ذهب بعض من درس اللغات الهندية إلى أن البرهمية الهندية التي تعد أمَّ الأبجديات الهندية تَكتب من اليسار إلى اليمين نتيجة التأثير الفينيقي، وأن الأبجدية الخارستية الهندية تكتب من اليمين إلى اليسار نتيجة لتأثير اللغة الآرامية(٩٠)،والآرامية هنا بمعنى النبطية، لأن الأنباط هم الذين كانوا يتاجرون مع الهنود عبر البحر الأحمر ومن خلال ميناء جرها على الخليج العربي.

ونعود مرة أخرى إلى الأرقام الفاسية التي درس المستشرق الفرنسي جورج كولن Colin G.S. الأصل اليوناني لها وبين علاقاتها مع الأرقام السنسكريتية الأوربية التي يسمونها: الأرقام العربية(٩١)، وهذا كتاب الفصول في الحساب الهندي للآقليدسي، أو أصول حساب الهند لكوشيار الجيلي أو نزهة النظَّار في علم القلم الهندي الغبار لابن الهائم وغير ذلك كثير، ويؤيد ما ذهبنا إليه قول ابن الياسمين المتوفى بمراكش سنة ٦٠١هـ الذي قال: «اعلم أن الرسوم التي وضعت للعدد تسعة أشكال يتركب عليها جميع العدد وهي التي تسمَّى أشكال الغبار وهي هذه 1,2,3,4,5 وقد تكون أيضاً هكذا: ١ ٢ ٣ ٤ ٥، ولكن الناس عندنا على الوضع الأول، ولو اصطلحت مع نفسك على تبديلها أو عكسها لجاز، ووجه العمل على حاله لا يتبدل»(٩٢)، فإن قوله: «ولكن الناس عندنا على الوضع الأول» يريد: أهل الحساب، وهذا ما لم يتنبه له من كتب في الأرقام، كما أنهم لم يتنبهوا إلى أن لفظة «الغبار» هي تحريف للفظة: «الجوبار» وأنَّ الأرقام الجوبارية الهندية السنسكريتية هي التي تسمى بـ: الأرقام الغبارية.

ومع كل هذا فمن غير المقبول عقلاً ومنطقاً أن يقتبس الأنباط خطهم وتوريخهم بحساب الجمَّل من الآراميين(٩٣) ويتركو طرائق حساباتهم بالأرقام، ومن غير المقبول عقلاً أيضاً أنهم وقد بلغوا ما بلغوا من السمو الحضاري والتجاري ثم لم يستعملوا أرقاماً معينة خاصة بهم في الحساب مما تفرضه المعاملات التجارية عليهم، فقد كان منهم تجار يهبطون الأسواق العالمية في الإسكندرية وفي الشام واليونان والعراق والحبشة والهند، فالشؤون التجارية تستلزم القدرة على الكتابة والقراءة والحساب لمعرفة نوع البضاعة وثمنها. ومقدار المستشرق نفسه كتب مادة أبجد «Abdjad» في الموسوعة الإسلامية (٩٤)، فقال في

التفسير الأسطوري الذي نعرفه لأصل أبجد هوز حطي... الخ الذي رواه النديم عن هشام الكلبي في أنَّ أبجد هوز...الخ كانوا ملوك مدين[٩٥]،فقال ما معناه: «إن نظام ترتيب الحروف يظهر في رقُم طيني من رأس شمرا الأوغاريتية يعود إلى القرن ١٤ قبل الميلاد، ولهذا فإنَّ أصله الكنعاني الأوغاريتية يعود إلى القرن ١٤ قبل الميلاد، ولهذا فإنَّ أصله الكنعاني يبدو مؤكداً، ومع هذا فإن هذا النظام كان معروفاً في الألفائية العبرية والآرامية وقد أخذه العرب بدون شك منهم مع حساب الجمل، ولما لم يعرف العرب أية لغة سامية أخرى، ولكونهم متشبعين بالتحامل النابع من الاعتداد بالنفس والغطرسة القومية، ولم يدركوا لها معنى، فإنهم بحوثا عن تفسيرات أخرى لهذه الأسماء: أبجد، هوز... الخ، التي نقلت لهم عبر الروايات».

لا أكاد أشك في أنَّ هذا المستشرق الفرنسي المتحامل يعرف جيداً أنَّ اللغة الفينيقية والكنعانية والأوغاريتية والآرامية والعبرية والسريانية والنبطية ومن ثمَّ العربية تعود كلها إلى بيئة لغوية واحدة، وأنَّ نظامها اللغوي «السامي» لم يُشتق من أية لغة غريبة عنها، لذلك لا نرى عجباً في وجوب تشابهٍ في ألفاظها واشتراكٍ في استعمالاتها اللغوية.

بل العجب أننا لم نفهم العلاقة بين دراسة أصل أبجد هوز وتفسيرها الأسطوري، وبين عزو هذا التفسير إلى وجود التحامل عند العرب والاعتداد بالنفس والغطرسة القومية؟

ومع أنَّ النديم نفسه قد شك في هذه الروايات، فإن هذا المستشرق أغفل ما جاء به النديم الذي قال: «فأما الذي يقارب الحق وتكاد النفس تقبله: أن الكلام العربي بلغة حمير وطسم وجديس وإرم، فهؤلاء هم العرب العاربة، وأن إسماعيل لما حصل في الحرم ونشأ وكبر، تزوج في جرهم فتعلم كلامهم، ولم يزل ولد إسماعيل على مرِّ الزمان يشتقون الكلام بعضه من بعض، ويضعون للأشياء أسماء كثيرة بحسب حدوث الأشياء الموجودات وظهورها».

وهذا بالضبط ما يقول به علماء نشوء اللغات الإنسانية وتطورها عبر القرون، بيد أنَّ هذا المستشرق بعد أنْ بنى مقالته على روايات أسطورية مصنوعة رفضها علماء العربية الذين لم يذكر منهم إلا المبرد والسيافي فوصفهم بالنحويين المتنورين، نفث تحامله المقيت وأقحمه في غير محله، فجانب موضوعية البحث العلمي وأبان عن مشاعره العنصرية البغيضة.

حساب الجمل

أما حساب الجمل في التواريخ واستقراء الحوادث الكونية الشائع عند الحروفيين من الصوفية، وعند نحلة البابية والبهائية وعند اليهود[٩٦] في قبالتهم، وعند الهنود واليونانيين والأقباط والأنباط على طريقة أبجد هوَّز السامية فهو آرامي الأصل عربي النشأة أيضاً، استعمله الأنباط في توريخ حوادثهم ووفياتهم كما هو واضح جلي في النقائش النبطية المنشورة، والذي نجد له آثاراً في التوراة، بل إن هذا النظام الذي يظهر في النقوش الآرامية والنبطية قد انتقل منهم إلى وادي الاندوس في الهند بحكم العلاقات التجارية.

وإلى هذا أشار محمد بن إسحق النديم المتوفى حوالي سنة ٣٨٠هـ في حديثه عن السِنْد فقال: «هؤلاء القوم مختلفي اللغات، مختلفي المذاهب ولهم أقلام عدة... إنهم في الأكثر يكتبون بالتسعة أحرف على هذا المثال» (انظر: الملاحق).

وهذا هو حساب الجُمَّل في استعمال الحروف بدلاً من الأرقام، وقد وصلت إلينا مخطوطات كثيرة مؤرخة بهذا النظام، وإلى هذا النظام أشار اليهود في محاجَّتهم النبي - عليه الصلاة والسلام- كما رواه ابن إسحاق في السيرة النبوية[٩٧]، وورد استعماله في الجاهلية والإسلام[٩٨]،بل إن هذا النظام استقر ثابتا في كتب الزيج وصناعة الاسطرلاب.

وهنا لا بدَّ أنْ أشير إلى أنَّ ترتيب الحروف في المشرق يختلف عن ترتيبها في المغرب والأندلس، لذلك يجب أنْ يكون المفهرس أو المحقق على علم وافٍ بمقادير الحروف العددية المشرقية والمغربية لئلا يقع في خطأ توريخ المخطوطات الأندلسية أو المغربية إذا كانت المخطوطة مؤرخة بهذا النظام.

وهذا ترتيب الحروف المشرقية وما يقابلها من أرقام الحساب:

أ:١، ب:٢، ج:٣، د:٤، هـ:٥، و:٦، ز:٧، ح:٨، ط:٩، ي: ١٠، ك:٢٠، ل: ٣٠، م:٤٠، ن:٥٠، س:٦٠، ع:٧٠، ف:٨٠، ص:٩٠، ق:١٠٠، ر:٢٠٠، ش:٣٠٠، ت:٤٠٠، ث:٥٠٠، خ:٦٠٠، ذ:٧٠٠، ض:٨٠٠، ظ:٩٠٠، غ:١٠٠٠.

وهذا ترتيب الحروف المغربية والأندلسية وما يقابلها من الأرقام كما وردت عند المراكشي.

أ:١، ب: ٢، ت:٣، ث:٤، ج:٥، ح:٦، خ:٧، د:٨، ذ:٩، ر:١٠، ز:٢٠، ط:٣٠، ظ:٤٠، ك:٥٠،

ل:٦٠، م:٧٠، ن:٨٠، ص:٩٠، ض:١٠٠، ع:٢٠٠، غ:٣٠٠، ف:٤٠٠، ق:٥٠٠، س:٦٠٠، ش:٧٠٠، هـ:٨٠٠، و:٩٠٠، ي:١٠٠٠.[٩٩]

والظاهر أن هناك نظاماً آخر في حساب الجمل حسب الطريقة المغربية والأندلسية، فقد قال المقري: «وفي بعض كلام لسان الدين ما صورته: وما لمصر تفخر بنيلها وألفٌ منه في شنيلها[١٠٠]؟ يعني: أنَّ الشين عند أهل المغرب عددها ألف، فقولنا: شنيل، إذا اعتبرنا عدد شينه كان كألف نيل»[١٠١].

وذكر ابن عربي في الفتوحات المكية في حديث عن معركة الأرك التي جرت بين ملوك النصارى وبين المنصور الموحدي في الأندلس في سنة ٥٩١هـ، تفسير ما جاء في قوله تعالى ﴿**إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً**﴾ (الفتح ٤٨:١) فقال: «فأخذت للفاء ثمانين وللتاء أربع مئة وللحاء المهملة ثمانية وللألف واحداً وللميم أربعين وللباء اثنين وللياء عشرة وللنون خمسين، وأما الألف فقد أخِذ عددُهَا، وكان المجموع إحدى وتسعين وخمس مئة[١٠٢].

وعلى هذا فإنَّ: ف:=٨٠، و:ت=٤٠٠، و:ح=٨، وأ=١، و:م=٤٠، و:ب=٢، و:ي=١٠، و:ن=:٥٠، وكلها ٥٩١.

ومثل هذا جاء في فهرست محمد بن أحمد بن محمد الفاسي المعروف بميارة المتوفى سنة ١٠٧٢هـ في ترجمة شيخه المقري التلمساني، حيث قال: «وقرأت عليه أيضاً طرفاً من ألفية ابن مالك، توفي رحمه الله بمصر منتصف رجب أو شعبان سنة إحدى وأربعين وألف وإلى سنة وفاته أشرت بالشين والألف والميم بحساب الجمل»[١٠٣].

ويذكر الشيخ محمد المنوني-رحمه الله وإيانا- هذا النظام، فيورد الحروف وما يقابلها حسب ترتيب أبجد هوز المغربي:

أ=١، ب-٢، ج=٣، د=٤، هـ=٥، و=٦، ز=٧، ح=٨، ط=٩، ي=١٠، ك=٢٠، ل=٣٠، م=٤٠، ن=٥٠، ص=٦٠، ع=٧٠، ف=٨٠، ض=٩٠، ق=١٠٠، ر=٢٠٠، س=٣٠٠، ت=٤٠٠، ث=٥٠٠، خ=٦٠٠، ذ=٧٠٠، ظ=٨٠٠، غ=٩٠٠، ش=١٠٠٠[١٠٤].

وقال المنوني أيضاً: «وإلى جانب حساب أبجد وسابقه، يوجد نوع ثالث عند الأندلسيين والمغاربة، وكانوا يستخدمونه في تواريخ المنتسخات، وترقيم أوراق المخطوطات، وفي عمليات وثائق المحاكم الشرعية، وصار يعرف باسم: القلم الفاسي»[١٠٥].

ومن طرائف استعمال حساب الجمل ما رواه الصفدي في ترجمة علي بن أحمد بن يوسف بن الخضر الحنبلي الآمدي الضرير، فقال: «كان يعرف أثمان جميع كتبه التي اقتناها بالشراء؛ وذلك أنه كان إذا اشترى كتاباً بشيء معلوم أخذ قطعة ورق خفيفة وفتل منها فتيلة لطيفة وصنعها حرفاً أو أكثر من حروف الهجاء بعدد ثمن الكتاب بحساب الجمَّل ثم يلصق ذلك على طرف جلد الكتاب من داخل، ويلصق فوقه ورقة بقدره لتتأبد، فإذا شذَّ عن ذهنه كمية ثمن كتاب ما من كتبه مسَّ الموضع الذي علَّمه في ذلك الكتاب بيده فيعرف ثمنه من تنبيت العدد الملصق به»(١٠٦).

وقد وجدت في مخطوطة تفسير القصائد التسع لأبي جعفر النحاس المتوفى سنة ٣٣٨هـ أنها منسوخة في سنة «شعا»، وهذا بحساب الجُمَّل حسب النظام المشرقي يساوي: ٣٧١هـ(١٠٧)، ولا بدَّ أنَّ هذا النظام في توريخ المخطوطات كان معروفاً وشائعاً قبل هذا التاريخ.

الأنباط والخط العربي

الخط في طبيعته الأساسية مظهر إنساني حضاري يفرضه التطور الحضاري على الأمم، فإن الكلام سبق الكتابة والكتابة وسيلة لتسجيل الكلام ونقله من الصوت إلى الحرف، فكان لا بدَّ أن يتوافق الصوت مع الحرف الذي يتلون بطبيعة اللغة وإدارة المتكلم، إضافة إلى البيئة التي أمدَّت المتكلم بأسباب اللغة أولاً.

فإنَّ البيئة التي لا يوجد فيها الكانغور مثلاً لا تحتوي على هذه اللفظة إلا أنه يمكن استعارتها إذا حدث احتكاك حضاري بأية صورة كانت، وهذا ما حدث في التاريخ فقد اكتشف السومريون الكتابة بعد أن وصلت حضارتهم إلى المستوى الذي أجبرهم على اكتشافها عمداً أو عفواً إلا أن الأمم الأخرى التي استعملت الحروف السومرية المسمارية أخضعت هذه الكتابة للتغير لكي تتلاءم مع طبيعة لغتهم وبيئتهم فكتب بها الأكديون والبابليون بلغاتهم ففقدت صورتها الأولى وكثيراً من حروفها.

ويصح الأمر أيضاً على الأنباط والتدمريين وغيرهم، فإنهم وجدوا الآراميين يكتبون لغتهم بحروف لم يتلاءم بعضها مع لغتهم فكتبوا بهذه الحروف، إلا أنهم أخضعوها للتغيير لكي تتلاءم مع لغتهم الكلامية ففقدت الآرامية بعض حروفها، وهذا شأن كل حدث حضاري إذ لا بدَّ أنْ يخضع للتغيير والتطور، فكانت بداية التحول من الكتابة السينائية البدائية إلى خطوط أوضح فأوضح وهذا ما نراه في النقائش التي نشرت حديثاً إذ ابتدأ الخط النبطي يبتعد عن الخط الآرامي المربع بينما احتفظ الخط العبري به حتى اليوم ثم عراه تطور آخر فابتعد تماماً عن الخط الآرامي واكتسب صورة جديدة لا تمت إلى الخط الآرامي بصلة بالرغم من احتفاظ لغته بالتأثير الآرامي.

وهذا ما نراه واضحا في نقش النمارة ونقش زبد ونقشي أمِّ الجمال ونقش حران وغير ذلك من النقوش النبطية التي بدأت تظهر تباعاً في بحوث أصيلة(١٠٨)، حيث أخذ شكله النهائي في النقوش العربية التي وصلت إلينا حتى اليوم من صدر الإسلام، وتطور بمرور الزمن نتيجة الإستقرار الحضاري والتطور الفني(١٠٩) إلى الخطوط التي نعرفها اليوم.

ولما كانت دراسة تطور الخط العربي وبالذات صور حروفه من إحدى مهمات علم الاكتناه العربي الإسلامي، فإن المقارنة الدقيقة بين النقوش النبطية وحروفها مع ما وصل إلينا من

الوثائق البردية ونقوش العمائر والسدود وشواهد القبور التي تعود كلها إلى القرون الهجرية الثلاثة عن الخط النبطي وصور حروفه في طورها الأخير، ولهذا يمكن عقد مقارنة علمية دقيقة لإثبات هذا الرأي، بيد أنَّ هذه المقارنة لا يحتملها هذا البحث الموجز، وحسب المهتم أن يقارنَ بين الحروف النبطية وشواهد القبور في صور الملاحق.

الخط العربي وأنماطه

أنماط الخط العربي كثيرة متباينة الدلالات كما تظهر في «فن الخط العربي وأنواعه» من كتاب «الخط العربي من خلال المخطوطات» الذي نشره مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض بالعربية ومن ثمَّ بالإنكليزية في سنة ١٤٠٦هـ وقد أسهمت في وصف مخطوطاتهما وفي تصحيح النسخة الانكليزية.

ويظهر كذلك وفي مقالة «لمحة في تاريخ الخط العربي لمحمد المنوني، رحمه الله وإيانا، فقد أحسن في وصف الخطوط وأجاد(١١٠)، وفي مصور الخط العربي لناجي زين الدين وغير ذلك من البحوث الكثيرة المذكورة في آخر كتابنا هذا.

المعروف الآن أن ما يسمى بالخط الحجازي أو المدني والخط المكي كانا شائعين حين جاء الإسلام، فقد ذكر صاحب إعانة المنشي: أنَّ أولَ ما نُقل الخط العربي من الكوفي إلى ابتداء هذه الأقلام المستعملة الآن في أواخر دولة بني أمية وأوائل خلافة بني العباس، قلت: على أن الكثير من كتاب زماننا يزعمون أن الوزير أبا علي بن مقلة[١١١] وهو أول من ابتدع ذلك، وهو غلط فإننا نجد من الكتب بخط الأولين في ما قبل المئتين ما ليس على صورة الكوفي، بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرة وإن كان هو إلى الكوفي أميل، لقربه من نقله عنه»[١١٢].وهذا أمر تُظهره خطوط البرديات الكثيرة التي وصلت إلينا من القرن الأول الهجري، وتوضحه أيضاً بعض الدراسات الحديثة التي قام بها بعض الدارسين في قسم الآثار بجامعة الملك سعود بالرياض وبجامعة أم القرى بمكة المكرمة[١١٣].

وقد بدأت جملة من هذه البحوث الجادة تظهر تباعاً حيث طبَّقت فيها بعض أصول علم الاكتناه بيد أنَّ مؤلفيها لم يحاولوا الربط بين سمات هذه الخطوط والخطوط النبطية مع التشابه الواضح بينهما وبين ما سُمِّي بالخط الكوفي حين مُصرِّت الكوفة في زمن عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

وهذا جانب علمي فريد لم يُعنَ به أحد بعد، لذلك آمل أن يتنبه له هؤلاء الدارسون في بحوثهم القادمة حيث يمكنهم دراسة هذه الأنماط في الوثائق البردية الكثيرة المنشورة وغير المنشورة ومقارنتها بالبحوث الأصلية التي درست شواهد القبور والنقائش الكثيرة على الحجارة والمنابر والعمائر والسدود وبعض الرسائل النبوية الأصلية وغيرها.

ومع هذا النشاط العلمي الرصين والاهتمام الجاد بالنقائش ودراستها فإن الاهتمام بدراسة الوثائق البردية المكتوبة باللغة العربية يكاد يكون معدوماً في العالم العربي اليوم، إذ اهتمَّ المستشرقون بدراستها ونشرها منذ اكتشاف برديات الفيّوم ووثائق الجنيزة في القرن الماضي، وما زال كثير منها لم يُدرس بعد، ولعل السبب يعود إلى أنَّ دراسة الوثائق البردية تحتاج إلى تدريب طويل ومران أطول على فكِّ معمياتها واستنباط النتائج الحضارية منها.

قلنا إن الخط ظاهرة حضارية لا تختلف عن غيرها من الظواهر الفنية التي تتطور وتتجدد بل قد تسوء وتضمحل تبعاً للتطور الحضاري لأية أمة من الأمم، ومن هنا تطور الخط العربي في الحواضر الإسلامية، واكتسب مسميات مختلفة حسب القطر وحسب العصر فاختفت أنماط كثيرة وبقيت أنماط وتطورت من كل ذلك أنماط اكتسبت مسميات اختلفت باختلاف العصور حتى استقرت الأنماط المعروفة اليوم وهي: النسخ، والرقعة، والتعليق، والنستعليق، والشكستة، والديواني، والثلث، ثم الكوفي، واجتهد شيوخ الخط في تقعيد قواعده وتثبيت أصوله التي نقلها الخلف عن السلف. بيد أنَّ الخطاطين في العصر الحاضر ابتدعوا أنماطاً هجينة عجيبة غريبة اختلطت فيها الأنماط حتى في الكلمة الواحدة اختلاطاً مؤلماً، لأنَّ أكثرهم لم يعن بالتعلم والأخذ عن شيوخ الخط حتى يصقل موهبته بل سارع إلى فتح مكتب تجاري أو حانوت للخط ليتعيش من موهبته الفجة فأساء للخط وأهله.

وهنا لا بدَّ لي من كلمة توضيحية وهي: أن كل كاتب ليس بالضرورة خطاطا؛ فإن بعض الناس أوتوا موهبة فيه وبعضهم عاطل عن هذه الموهبة، وهذه ظاهرة فنية لا تخلو منها جماعة من البشر، وشأنها في هذا شأن الرسم والشعر والخطابة وما إلى ذلك، وإلا كان كل البشر رسامين أو شعراء أو خطباء أو خطاطين، فإن الإنسان ميسر لما خلق له؛ وقد يبرز فرد أو أفراد في هذه الصنعة أو تلك فيبزُّون غيرهم ويستنبطون مما لديهم نمطاً جديداً فيضاف إليهم ويلصق باسمهم وإلاَّ فإن ابن مقلة أو ابن البواب لم يبزوا كتَّاب عصرهم إلا لأنهم طوروا ما جاء إليهم وحسَّنوا ما وجدوه من الخط وقعَّدوا له القواعد فقيل طريقة ابن مقلة وطريق ابن البواب ونسبوا طرائقهم إليهم فقالوا: فلان يكتب الخط المنسوب، كما قيل في نسبة العروض إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي.

إضافة إلى كل هذا فإن البيئة الثقافية الفكرية لها أثر هائل فعَّال في تلوين نمط الخط

وأسلوبه في الأداء فتفرض عليه نمطاً يختلف في نظر الخبير عن الخطوط الأخرى التي ترعرعت في بيئات مختلفة أو حتى عند أفراد مختلفين، ومن هنا كان خط النسخ في العراق وفي قرن معين مثلاً يختلف عن الخط ذاته في قطر آخر، بيد أن السمات العامة لا تكاد تختلف إلا في التفاصيل، إلا أن بعض الأقطار انفردت بأنماط معينة مثل الخط المغربي والأندلسي وما اشتق منهما مثل السوداني إذ حافظا على سمات الخط الكوفي اللين، ولهذا يستطيع الخبير أن يدرك بإحساسه وذوقه وتجربته ومرانه أن هذا نسخ يمني وذاك نسخ مملوكي والآخر نسخ أندلسي أو مغربي أو تونسي أو سوداني من جنوب الصحراء الأفريقية أو كردي من شرق تركيا الحالية أو هندي وما إلى ذلك.

ويصح هذا القياس الفني على بقية الخطوط، ويسري أيضاً على خطوط العلماء والنساخ فإن خط الذهبي هو غير خط السخاوي أو خط ابن الجوزي أو ابن فهد المكي أو السيوطي أو ابن حجر فإن لكل كاتب سماتٍ خطية تختلف تماماً عن سمات الخطوط الأخرى، بل إن الخطوط تختلف من عصر إلى عصر حتى في القطر الواحد وقد تختلط الخطوط عند ناسخ واحد حين يخلط بين النسخ والتعليق والرقعة مثلا في سطر واحد أو صفحة واحدة أو في مخطوطة واحدة، وقد يختلف الخط أيضا تبعاً لعمر الناسخ، وما عليكم إلا أن تقارنوا بين خطوطكم لتروا الفروق الهائلة.

إذ ليس المفروض أن كل ناسخ يعرف القواعد الخطية الدقيقة لهذا النمط أو ذاك، ومن هنا اختلفت خطوط المخطوطات إنْ جودةَ أو رداءةً تبعاً لخط الناسخ وتبعاً لأصالة موهبته أو ضعفها، وتبعاً للجو العلمي والثقافي بل والسياسي أيضاً كما حدث عند الخطاطين الأتراك العثمانيين الذي وصلوا بالخط العربي وإجادته إلى مستوىً لم تصل إليه أمة من الأمم الإسلامية بعد، وعلى أيدي هؤلاء الخطاطين تخرَّج أشهر خطاطي العالم العربي والإسلامي.

ومع كل هذا فإنني أذكر هنا طريقة خطية ذكرها ابن الجوزي وهي أنَّ أحد المؤلفين كان يُعيَّر برداءة خطه ورذالته بين الخطوط فصار دأبه الدخول إلى سوق الوراقين للبحث عن كتاب مكتوب بخط أردأ من خطه فعثر يوماً على كتابٍ سيء الخط فاشتراه وأسرع به إلى معيِّريه ليريهم أنَّ خطه ليس سيئاً وأن هناك ما هو أرذل من خطه فلمَّا تفحَّصه الملأ وجدوه بخطه الذي كتب به الكتاب في صباه(١١٤).

إنَّ الخطوط في المخطوطات التي تمر على يد المفهرس تكاد تكون محدودة الأنماط والأساليب لأن الكثرة الغالبة منها كتبها نساخ محترفون استعملوا النسخ والتعليق والنستعليق والشكسته والرقعة والقليل استعمل الثلث أو الديواني أو الكوفي بأنماطه العديدة إلا في المراسلات السلطانية أو نقائش العمائر وشواهد القبور وكتابة نسخ القرآن العزيز في القرون الأولى.

وتختلف كل هذه الخطوط من بلد إلى آخر ومن ناسخ إلى آخر ولا يدرك الفروق إلا خبير؛ فقد سأل المعتصم العباسي نديمه إسحق الموصلي -المغني العباسي المشهور- عن معرفة النغمة وكيف يميز بينها على تشابهها واختلافها؟ فقال: يا أمير المؤمنين من الأشياء ما يحيط به العلم ولا تؤديه الصفة(١١٥)، فإن الكثير من المفهرسين يعرفون الفروق ولكنهم لا يستطيعون وصفها لأنفسهم ناهيك عن وصفها لغيرهم.

وقد يلجأ بعض المفهرسين لجهله بالخطوط إلى استعمال مصطلح «خط معتاد» إذ ليس هناك في عالم الخطوط نمط من الخطوط يسمى بالخط المعتاد إطلاقاً(١١٦)، فهو إما نسخ تدويني أو نسخ مشوب برقعة مثلاً أو نسخ واضح أو نسخ قوي أو نسخ مجوَّد أو نسخ رئاسي، تبعاً لقوة الخط أو ضعفه، والنسخ الرئاسي أجودها لقربه من الكوفي اللين وهو الخط الذي كتبت به الوثائق البردية عموماً والمخطوطات في القرون الأربعة الأولى على الأغلب، وليس هناك خط فارسي كما هو شائع الآن بين محترفي الخط، فهو إما تعليق أو نستعليق وهو إما تعليق أو نستعليق فارسي أو تركي أو هندي أو غيرها.

أما الخط المغربي والأندلسي والمتمبكتي، الذي يُسَمَّى أيضاً: السوداني، فإن خصائصها وطرز كتابتها تختلف أيضاً من قطر إلى آخر، فالمغربي القيرواني والمغربي الفاسي والأندلسي والتونسي والجزائري والسوداني لها سمات خاصة تختلف عن بعضها في رسم حروفها وتقارب بعضها من بعض، وهي تتشابه في نظام تنقيط الفاء والقاف، وقد حاول المستشرق الفرنسي «هوداس» دراسة الفروق بينها والخروج بقاعدة اكتناهية لتمييزها عن بعضها فلم يوفق إلى حدّ كبير، ولكن تبقى محاولته على ريادتها في بابة الترجيح أو التغيير والتحسين(١١٧).

وقد تناول الشيخ محمد المنوني -رحمه الله وإيانا- في تصانيفه وبخاصة في كتابه «تاريخ الوراقة المغربية» البحث الجاد في أنواعها وأنماطها وشرحها شرحاً دلَّ على معرفة وثيقة

بأنواعها التي سماها بالكوفي المتمغرب والمبسوط والمجوهر والمسند والأندلسي المتمغرب والمشرقي المتمغرب، وعرض نماذج مخطوطية منها[١١٨].

وورد في السجل القديم لمكتبة القيروان نوعان آخران من الخطوط هما الخط الصقلي والخط النباري، نسبة إلى صقلية وإلى نبارة[١١٩] (في ليبيا الحالية) بيد أننا لا نملك لهما سنداً مادياً تاريخياً.

وميَّز عبدالكريم سكيرج نوعاً آخر من الخطوط المغربية سماه: الخط السوسي، فقد كان الخط الصحراوي يستعمل في أقصى الجنوب الغربي من المغرب، في حين انتشر في سوس وما حولها نوع يعرف بالخط السوسي وهو الذي يجمع بين الخطوط السوسية والصحراوية والأندلسية[١٢٠]، ونشر محمد حجي نماذج مختلفة من الخطوط المغربية في فهرس مخطوطات الخزانة الصبيحية بسلا.

وكل هذه الخطوط لها خصائص وسمات يعرفها المتدرب عليها، فكلما ازداد مران المفهرس واتسعت دربته في النظر في المخطوطات وتدبُّر صفات رسم حروفها في ذاكرته اتَسَعتْ درايته وسَهُلَ عليه التمييز بين أنماطها وبالتالي أقطارها، فإن كثيراً من المعلومات التي يستقيها المفهرس في عمله لا يمكن نقلها بسهولة إلى الآخرين.

وأذكر هنا طريفة قرأتها في مكان أنسيتُ ذكره وهي أنَّ أحد الحذَّائين مرَّ برجلٍ في السوق يحمل حذاءً جديداً، فقال له: هذا الحذاء اشتريته من الدكان الفلاني في الزقاق الفلاني، فقال له: كيف عرفت هذا؟ قال: أنا صانعه ولو كان بين ألف حذاء لعرفته، فصاحب الصنعة أعرف بصنعته من غيره.

ومثل هذا أو قريب منه ما ذكره ياقوت، فإنه بعد أنْ عرف خطوط من كتب على نسخة من صحاح الجوهري، قال: «ومعرفتي بالخطوط الموجودة على النسخة كمعرفتي بما لا أشك فيه»[١٢١].

وجاء في الرسالة المنسوبة إلى أبي حيان التوحيدي المتوفي سنة ٤٠٠هـ في وصف الخط، قوله: فاعلم أنَّ الكاتب إذا بلغ في تعلمه هذه الصناعة غاية قدرته ووقفت يده عند حدٍّ عُرف من ذلك الحد خطه، من معانٍ تخصه عند أهل التمييز وذوي النقد والتحرير كما تُعرف وجوه الناس وإنْ تشابهت أعضاؤها، وتشاكلت أجزاؤها، بمعانٍ تخصُّ كلَّ وجه منها، تعرفها القلوب، وتشهدها العيون، وقد تقصر عن هذه الفواصل العبارة وتعجز عن تبيينها

الإشارة[١٢٢].

ويظهر هذا واضحاً في القدرة الفائقة عند بعض العلماء على تمييز الخطوط عن بعضها وعزوها إلى كتّابها[١٢٣]، ففي ترجمة محمد بن عبدالرحمن بن معمر القرطبي المتوفى سنة ٤٢٣هـ قال المراكشي: «تقلد خطة التاريخ في الدولة العامرية ومقابلة كتب المنصور محمد بن أبي عامر وولده من بعده، ناظراً في خزانة كتبهم الحافلة، وكان جمّاعة للكتب، عارفاً بعللها، مميزاً خطوط ناسخيها، حج في عزوتها إلى وراقيها، بذّ في ذلك أهل عصره»[١٢٤].

وفي ترجمة محمد بن أحمد بن محمد القبيسي الرندي، قال المراكشي: «كان محدثاً مكثراً متسع الرواية أديباً من أبرع الناس خطاً، عاقداً للشروط، جماعة للكتب وفوائد الشيوخ، نسّابة لخطوط العلماء، ذاكراً للتواريخ»[١٢٤].

ومن الخطوط التي تمرُّ على يد المفهرس، خط التعليق وخط النستعليق، وخط التعليق، هو خط حديث نسبياً تطور من خط النسخ وإنه يختلف عن النسخ برهافة رسم حروفة وبإمالة هذه الحروف نحو اليمين، ويمتاز بكثرة اختلاف عرض حروفه من جزء لآخر في الحرف[١٢٥]،وهو يختلف من بلد إلى آخر، فهناك التعليق الإيراني والتركي والهندي وغيرها، وسماتها لا تكاد تبين إلاَّ للخبير المعتاد المتدرب عليها.

أما خط النستعليق فهو -كما يظهر من اسمه- تمازجٌ بين خط النسخ مع خط التعليق، وهناك خط النستعليق الإيراني والتركي والهندي وغيرها، وهذه الخطوط تتشابه بسمات ومميزات في رسم الحروف مع بعضها وتختلف عن بعضها في ثخانة الحروف ولطافة رسمها ورهافة أواخرها وتدويرات المدوَّر ورسم المبسوط والمجوف أو ما يسمى بالكاسات منها[١٢٦].

أما خط الشكستة الذي اختص به النساخ الإيرانيون فهو نستعليق خَلَطَ بين خط الرقعة وخط التعليق[١٢٧]، وقلَّ ما يمر على يد مفهرس المخطوطات العربية وهو كثير في المخطوطات الفارسية.

وهناك خطوط قلَّ ما تمر على يد المفهرس مثل خط السياقت[١٢٨] وخط القرمة وهما خطان اختص بهما كتاب الدواوين العثمانية ولا توجد إلا في الوثائق الديوانية العثمانية وهما يشبهان إلى حد كبير ما نسميه اليوم الخط المختزل أو: Shorthand والظاهر أنه امتداد أو اختصار للخط الذي استعمله كتّاب الإنشاء في الدواوين المملوكية منذ القرن السابع للهجرة كما يظهر ذلك في وثائق طور سيناء وبخاصة الوثائق المملوكية المتأخرة التي وصلت إلينا.



مراجع دراسة الخط العربي

- **نشأة الخط العربي:** لمحمد أبوالفرج العش، مجلة الحوليات الأثرية السورية، ج٢٣ (١٩٧٣).

- **دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة:** لإبراهيم جمعة، دار الفكر العربي، القاهرة، دون تاريخ.

- **الخط العربي «جذوره وتطوره»:** لإبراهيم ضمرة، مكتبة المنار، الأردن ١٤٠٨هـ/١٩٨٧.

- **الخط العربي وآدابه:** لمحمد طاهر الكردي، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٤٠٢هـ.

- **الكتب الإسلامية:** لمحمد محمد أمان، ترجمة سعد بن عبدالله الضبيعان، مكتبة الملك فهد الوطنية- الرياض ١٤١١هـ/١٩٩٠.

- **البرديات العربية:** لعبدالعزيز الدالي، القاهرة ١٩٨٣.

- **الخطاطة (الكتابة العربية):** لعبدالعزيز الدالي، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٤٠٠هـ/١٩٨٠.

- **الخط العربي:** لزكي صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣.

- **الخط العربي وتطوره:** محمود شكر الجبوري، بغداد ١٩٧٤.

- **الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق:** لسهيلة ياسين الجبوري، بغداد ١٩٦٢.

- **دراسات في تاريخ الخط العربي:** لصلاح الدين المنجد، بيروت ١٩٧٢.

- **مصور الخط العربي:** لناجي زين الدين، بغداد ١٩٦.

- **محاولة في الخط المغربي:** هوداس، تعريب عبدالمجيد تركي، في: أبحاث ودراسات في الغرب الإسلامي، دار الغرب الإسلامي، بيروت- تونس.

- **منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة:** لمحمد بن أحمد الزفتاوي المصري، تحقيق هلال ناجي، مجلة المورد، مجلد ١٥، عدد ٤، سنة ١٩٨٦.

- **ناظر الوقف وتعامله مع حركة التعليم الإسلامي:** لمحمد بن عبدالعزيز، مجلة دعوة

الحق، عدد ٢٧، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨، ٢١٩-٢٤١.

- **خليل إبراهيل المعيقل:**

Study of the Archaeology of the Jawf Region, by Khaleel Ibrahim al-Muaikel, King Fahad National Library- Riyad, 1414/1994.

دَرَسَ فيه النقوش العربية في دومة الجندل، وكان أقدم هذه النقوش المنشورة فيه مؤرخاً في سنة ١٢١هـ.

- الخط العربي أصوله، نهضته، انتشاره: لعفيف البهنسي، دمشق، دار الفكر، دمشق ١٩٨٩.

- **تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجري:** لمحمد الفعر، جدة، مؤسسة تهامة ١٤٠٥هـ/١٩٨٤.

- **نقوش إسلامية شاهدية بمكتبة الملك فهد الوطنية:** لموضي بنت محمد بن علي البقمي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩.

- **منشأ الخط العربي وتطوره لغاية الخلفاء الراشدين**، لناصر الدين النقشبندي، مجلة سومر ٣، بغداد ١٩٤٧.

- **فن الخط التركي بين الماضي والحاضر:** لمعمر اولكر، انقره ١٩٧٨.

- **تاريخ الوراقة المغربية، صناعة المخطوط المغربي من العصر الوسيط إلى الفترة المعاصرة:** لمحمد المنوني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩١.

- **الخط العربي الإسلامي:** تركي عبود الجبوري، دار التراث الإسلامي، بيروت ١٩٧٥.

مراجع مختارة
في دراسة الأنباط والآراميين

(١) رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، دراسات في تاريخ الكتابة وأصولها عند المسلمين، دار العلم للملايين ١٩٨١، وفيها قائمة بالمصادر الأوربية التي درست الأنباط وتاريخهم وخطهم.

٢) وانظر: دراسة سليمان بن عبدالرحمن الذييب في:

Aramiac and Nabataen Inscriptions from N.W. Saudi Arabia.

وفي: دراسة تحليلية للنقوش الآرامية القديمة في تيماء

وفي: نقوش الحجر النبطية، مكتبة الملك فهد الوطنية

وفي: نقوش نبطية قديمة، مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤١٥هـ/١٩٩٥.

وفي: نقوش ثمودية من المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤٢٠هـ/١٩٩٩.

وفي هذا الكتاب قائمة بما نشر سليمان الذييب حول النقوش النبطية والآرامية والصفوية، صفحة ٢٢٧-٢٢٩.

٣) وخليل إبراهيم المعيقل في دراسته التي نشرتها مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض:

Study of the Archaeology of the Jawf Rigion.

٤) وجواد علي في: تاريخ العرب قبل الإسلام، والمفصل

٥) وسيد فرج راشد في: الكتابة من أقلام الساميين إلى الخط العربي، القاهرة مكتبة الخانجي، ١٤١٥هـ/١٩٩٤.

٦) وخليل يحيى نامي في: أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، مج٣، ج١، ١٩٣٥.

بعض المصادر الأجنبية في دراسة الأنباط

7) Gruendler, Beatrice, The development of the Arabic script from the Nabatean era to the first century according to dated texts, Harvard Semetic Series 43, Atlanta, Scholars Press 1993.

8) Euting, J., Nabataische Inschriften aus Arabien, Berlin 1885.

9) Littmann, E., Arabic Inscriptions, Leiden 1949.
........, Nabataen Inscriptions, Leden 1914.
Starcky, J., The Nabataeans, a historical sketch, in: The Biblical Archaeologist, 18, 1955, 84-106.

مراجع مختارة في دراسة الأرقام

- جواد علي: تاريخ العرب قبل الإسلام والمفصل في تاريخ العرب.
- أحمد سعيدان: قصة الأرقام والترقيم، دار الفرقان- عمان ١٩٦٩.
- أحمد سعيدان: تاريخ علم الحساب، مجلة العربي، العدد ١٠٦.
- أحمد مطلوب: الأرقام العربية، بيروت ١٤٠٣هـ.
- سالم محمد الحميدة: الأرقام العربية ورحلة الأرقام، بغداد ١٩٧٥.
- قدري حافظ طوقان: تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، القاهرة ١٩٤١.
- قاسم السامرائي: الأرقام في المشرق عربية النجار وفي الغرب الأوربي سنسكريتية هندية الدثار، مجلة عالم الكتب، مج١٩، ع٥-٦, ١٤١٩هـ/١٩٩٨، ٣٨٨-٤٣٣.
- محمد حسين آل ياسين: الأرقام العربية: نشأتها، تطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٤٠٢هـ ١٩٨٢.
- شفيق جحا وجورج شهلا: قصة الأرقام، بيروت ١٩٥٦.

وفي كل هذه المصادر تجد جرائد المصادر والمراجع العربية والأجنبية التي اعتمدوها في دراسة الأرقام والأنباط والآراميين والتدمريين وغيرهم، كلّ حسب اهتمامه.

الهوامش

(١) صبح الأعشى ٢٣/٣.

(٢) الفهرست للنديم، تحقيق تجدد، طهران ١٣٩١هـ/١٩٩١، ٧-٨.

(٣) نشره جوزيف فون هامر، لندن ١٨٠٦.

(٤) نشره فؤاد سزكين في ستة أجزاء (أربعة مجلدات بالتصوير)، شتوتجارت ١٤٠٥هـ/١٩٨٤.

(٥) الفهرست، المصدر نفسه.

(٦) انظر مصادر الكتابة العربية والسامية، لرمزي بعلبكي، بيروت ١٩٨١ فهو خير مصدر عربي تعامل مع اللغات السامية.

(٧) كتاب «الردة» المنسوب للواقدي، تحقيق يحيى الجبوري، بيروت: ١٤١٠هـ/١٩٩٠، ٢٢٨: «يريد نحن عرب استقر بنا المقام وسط الفرس».

(٨) تاج العروس للزبيدي ٢٣/٥.

(٩) النهاية في غريب الحديث ٩/٥ ومعجم البلدان ٤/٤٨٧-٤٨٨.

(١٠) معجم البلدان ٤/٤٨٧-٤٨٨.

(١١) أخبار مكة، تح عبدالملك بن عبدالله بن دهيش، ٢/٢٨١.

(١٢) نشرة دي خويه، لايدن ١/٢٠٦١.

(١٣) E.I.IV,p.289.

(١٤) الحضر: العاصمة العربية لماجد عبدالله الشمس، مطبعة التعليم العالي، بغداد ١٩٨٨، ١٣-٦٧.

(١٥) الفهرست ٨.

(١٦) صحيح البخاري، السلم ٢٠٨٨.

(١٧) التاريخ الكبير ٤/٢/٣٨٣-٣٨٤.

(١٨) ديوان حسان بن ثابت، تح وليد عرفات، سلسلة جب ١٩٧١، ٢/٩١.

(١٩) الروض الأنف للسهيلي، تح عبدالرحمن الوكيل، القاهرة ١٩٧٠، ٧/٣٢٧.

(٢٠) الإكتفا في مغازي رسول الله ﷺ والثلاثة الخلفا للكلاعي، تح مصطفى عبدالواحد، القاهرة ١٩٧٠، ١٩٥/٢.

(٢١) السيرة النبوية، تح وستنفيلد، ١/٢,٣.

(٢٢) كتاب الأموال لأبي عبيد، تح محمد خليل الهراس، القاهرة ١٣٨٧هـ/١٩٦٨، ٢١٤.

(٢٣) فتح الباري ١١١/٨.

(٢٤) قصة الكتابة العربية لإبراهيم جمعة ١٩.

(٢٥) الآحاد والمثاني لأحمد بن عمرو الشيباني ٤٥٤/٢ وتهذيب الكمال للمزي ٣٦٨/٢٠.

(٢٦) كتاب الردة والفتوح ومسير عائشة وعلي لسيف بن عمر التميمي، بتحقيق، لايدن ١٤١٥هـ/١٩٩٥، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٩٢، ٣١٨، وانظر: تاج العروس تحت: «سبج».

(٢٧) تاج العروس: «نبر».

(٢٨) معجم البلدان لياقوت ٢٥٧/١: تاريخ الطبري ٧٤٨/١ نشرة دي خويه.

(٢٩) تاريخ الطبري ٢٠٦/١، ٢١٨، ٢١٩, ، ٦٧٤، ٧٤٨، ٨٢١.

(٣٠) المسالك والممالك، تونس ١٩٩٢، ٤٦٤.

(٣١) التي يسميها الجغرافيون: «ديار ثمود بوادي القرى بين المدينة والشام، وبها كانت منازل ثمود»، معجم البلدان ٢٢١/٢.

(٣٢) الطبري ٦٧٤/١.

(٣٣) معجم البلدان ٣٢٩/١ (دار صادر).

(٣٤) المصدر نفسه ٣٣٠/١-٣٣١.

(٣٥) المعارف ٢٨ وتاريخ الطبري، طبعة دي خويه ٢١٩/١.

(٣٦) ترتيب القاموس ٣١٥/٤.

(٣٧) تاريخ الطبري ٧٦٣/١(لايدن): «لمكر ما جدع أنفه قصير».

(٣٨) كتاب الأذكياء لابن الجوزي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٥٩-١٦٦ عن هشام الكلبي.

(٣٩) Grote Mysteries, Onverklaarbaar, VerdwenenLanden en Culturen, Lekturama, Rotterdam 1978, pp.57-75.

(٤٠) تاريخ الطبري ١/٧٦٦ من طبعة دي خويه.

(٤١) معجم البلدان ٣/٣٧٩.

(٤٢) تاريخ الطبري ١/٨٢٧.

(٤٣) المصدر نفسه ١/٨٢٧-٨٣٠ والروض الأنف للسهيلي، القاهرة ١٩٧٠، ١/٣٢٣.

(٤٤) معجم البلدان ٢/٢٦٨.

(٤٥) Aufstieg und BNiedergang der Romische Welt, Berlin 1977, II, 8, p.827.
H.J.W. Drijvers, Hetra, Palmyra und Edessa,

(٤٦) تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد علي ٣/١٣.

(٤٧) Sources for the History of Arabia, Riyad University 1979, Part I, pp.37-44.
P.J. Parr, Archaeological Sources for the early history of N.W. Arabia, in:

(٤٨) Parr, p.4.

(٤٩) Rost, Bibles historisch wordenboek, Utrecht- Antwerpen 1969, III, P.359.
Bo Reicke-L.

(١) المصدر نفسه ٣/٤٣.

(٥٠) المصدر نفسه ٣/٤٣.

(٥١) جواد علي، المصدر نفسه؛ و E.I., V, 1155-1156

(٥٢) مجموعة الوثائق السياسية للعهد النبوي والخلافة الراشدة، بيروت (ط. الرابعة) ١٤٠٣هـ.

(٥٣) انظر فهرس المصادر عند رمزي بعلبكي مثلاً.

(٢) جواد علي، المصدر نفسه.

(٥٥) Kennedy, Petra, 1925.

(٥٦) Josephus, Antiquies, I, 12, 4.

(٥٧) شكري العميق للأخ الدكتور الذييب الذي تفضل فأطلعني على هذه الدراسة النفيسة.

(٥٨) جواد علي، المصدر نفسه ٢/٤١٨؛ ٣/١٩؛ المفصل ١/١٤ وما بعدها.

(٥٩) مسند الإمام علي ٢٤١.

(٦٠) ذكر ابن سعد في الطبقات ٨٣/٦، ٨٤: أنها كانت منزل مسروق بن الأجدع وقال: ومات بالسلسلة بواسط سنة ٦٣هـ. وورد لها ذكر في المصنف لابن أبي شيبة ٢٠٠/٢، ٤١٥ وفي التمهيد لابن عبدالبر ١٨٣/١١ وكلها مقرونة بمسروق بن الأجدع.

(٦١) البيان المعرب،لايدن ١٩٥١،١٧ ،

(٦٢) فتح الباري،القاهرة ١٣٩٠هـ، ٦٢/١٣ .

(٦٣) الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر (القاهرة ١٣٥٨هـ/١٩٣٩) ١٧٠/٣، ٢٦٠ .

(٦٤) انظر كتاب دراسة تحليلية للنقوش الآرامية في تيماء، لسليمان بن عبدالرحمن الذييب، مكتبة الملك فهد الوطنية- الرياض ١٤١٤هـ/١٩٩٤، فقد نشر المؤلف جملة من هذه النقوش وحللها تحليلاً علمياً وافياً فأحسن كل الإحسان وأفاد.

(٦٥) E.I., 1, 562.

(٦٦) الظاهر أن Egra ليس الحجر بل هو ميناء أكرى النبطي على البحر الأحمر.

(٦٧) نقلا من جواد علي ١٩/٣: Strabo, III, p.2.4. ، وانظر ما كتبه جواد علي عن تاريخ الأنباط بعده هذه الحادثة في ٢٠/٣-٧٠.

(٦٨) Bo Reicke-L. Rost, Bibles historisch wordenboek, Utrecht-Antwerpen 1969, III, p.43.

(٦٩) محاضرات ليتمان في الجامعة المصرية سنة ١٩٢٩- ١٩٣٠. نقلا من خليل يحيى نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مجلة كلية الآداب- الجامعة المصرية، مج٣، ج١، ١٩٣٥ صفحة ٧؛ والكتابة العربية والسامية لرمزي بعلبكي، بيروت ١٩٨١، صفحة ١٢٢.

(٧٠) أخذة كيش- أقدم نص أدبي في العالم، تقديم وتحقيق البير نقاش وحسين زينه، بيروت ١٩٨٨، صفحة ٤٤-٤٦؛ طه باقر: من تراثنا اللغوي القديم، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٠، صفحة ٢١٠ وانظر: استعراض الكتاب الأول في جريدة الحياة اللندنية، عدد ١٠٤٥٢، ١١ربيع الأول ١٤١٢هـ/١٨سبتمبر ١٩٩١.

(٧١) انظر: سليمان بن عبدالرحمن الذييب، دراسة تحليلية للنقوش الآرامية القديمة في تيماء، مكتبة الملك فهد الوطنية- الرياض ١٤١٤هـ/١٩٩٤, ٣٢.

(٧٢) المصدر نفسه ٢١-٢٨.

(٧٣) انظر تحليل أسامة ناصر النقشبندي للحروف النبطية مقارنا لها بأقدم ما وصل إليها من النقائش العربية في: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الهجري، مجلة المورد، مجلد ١٥، عدد ٤, ١٤٠٧/١٩٨٦، ٨٣-١٠٢.

(٧٤) قصة الكتابة والطباعة لفرانسيس روجرز، ترجمة أحمد الصاوي، القاهرة ١٩٦٩, ١٠١.

(٧٥) ووقعت مجلة الفيصل السعودية أيضاً في هذه الأحبولة أخيراً فكتبتُ رسالة للدكتور زيد بن عبدالمحسن الحسين حين كان مسؤولاً عنها فأوعز بهجر الأرقام السنسكريتية في المجلة فله الشكر.

(٧٦) المسالك والممالك، قرطاج- تونس، ٣٢٥/١.

(٧٧) Numerosy Cifras en Los Documentos Arabigohispano, Cordoba 1988. Ana Labarte- Carmen Dercedo,

(٧٨) انظر ما قاله عبدالهادي التازي في مجلة اللسان العربي، الجزء ٢ لسنة ١٩٦٥، ٣٦.

(٧٩) A. Conzalez Palencia, Los Mozarabes de Toledo en los singlos XII y XIII.

(٨٠) ونشر كوديرا جملة من الأرقام الفاسية التي وجدها في كتاب الصلة في تاريخ الأندلس لابن بشكوال (مدريد ١٨٨٣)، ٢/× انظر: الملاحق.

(٨١) Rivista degli studi Orientali, XIV, 1936, 212-2.

(٨٢) انظر مثلاً: مقالة محمد الفاسي مخطوط جديد من تاريخ ابن حيان، في: الثقافة المغربية، الجزء السادس لسنة ١٩٧٢، صفحة ٦ حول مخطوطة الجزء الخامس من كتاب المقتبس في أخبار بلد الأندلس لابن حيان نسخة الخزانة الحسنية بالرباط، برقم: ٧٨؛ وانظر: مخطوطة المحاسن والأضداد المنسوبة إلى الجاحظ، مخطوطة لايدن برقم: Or 1.12 ومخطوطة تاريخ ابن العميد للمكين، مخطوطة لايدن برقم: Or 125, or 2596 ومخطوطة تاريخ الطبري، مخطوطة لايدن برقم: Or 497, وأمثال ذلك كثير.

(٨٣) مخطوط جديد من تاريخ ابن حيان، مجلة الثقافة المغربية، ج٦، ١٩٧٢, ٦.

(٨٤) تقنيات إعداد المخطوط العربي، في: المخطوط العربي وعلم المخطوطات، ٢٨.

(٨٥) المعيار المغرب للونشريشي، دار الغرب الإسلامي، ١٠/١٩٨-١٩٩.

(٨٦) طبع على الحجر في فاس، وكان قد فرغ منه في سنة ١٣١٦هـ، انظر: المطبوعات الحجرية في المغرب، لفوزي عبدالرزاق، الرباط ١٩٨٩، ١٥١ وبروكلمان ملحق ٨٨٢/٢.

(٨٧) انظر: عبدالعزيز بن عبدالله، فاس حاضرة الفكر في القارة الأفريقية، مجلة المناهل، العدد ١٣، السنة الخامسة، محرم ١٣٩٩هـ، ١٦٨ وقال: إن البابا سلفستر الثاني درس في جامعة القرويين «وأدخل الأرقام العربية إلى أوربا ناقلاً صورها العددية من فاس وهي الأرقام التي سادت العالم اليوم باسم الأرقام العربية أو الغبارية». الظاهر أن الكاتب لم يفرق بعد بين الأرقام العربية والغبارية والأرقام الفاسية القبطية الأصل التي تظهر في مخطوطة: كتاب البيطرة للصاحب تاج الدين محمد بن محمد المعروف بابن حنا المتوفى سنة ٧٠٧هـ، وقد نشره فؤاد سزكين في فرانكفورت بالتصوير سنة ١٤٠٥/١٩٨٤ وفي مخطوطات كثيرة غيرها مثل كتاب الأنواء والأزمنة لابن عاصم الذي نشره سزكين أيضاً في سنة ١٩٨٥.

(٨٨) انظر ما كتبه رمزي بعلبكي عن تطور استعمال الحروف وإعطائها أرقاماً عند الشعوب السامية وعند اليونانيين وغيرهم في: الكتابة العربية والسامية ٣١٨-٣٢٠.

(٨٩) الأرقام العربية لمحمد عبدالكريم يونس بخاري ٤٥-٤٦.

(٩٠) الأرقام العربية لمحمد عبدالحكيم يونس بخاري ٣٣.

(٩١) G.S. Colin, De l «origine grecque des» Chiffres de Fes « et de nos » arabes «chiffres. JA, 1933,193 ,

(٩٢) تلقيح الأفكار في العمل برسوم الغبار، نسخة منه في الخزانة العامة بالرباط برقم:٢٢٢.

(٩٣) رمزي بعلبكي، المصدر نفسه، ٣٢.

(٩٤) الطبعة الثانية ٩٧/١.

(٩٥) الفهرست٨.

(٩٦) قال عبدالحق الإسلامي في كتابه: السيف الممدود في الرد على أحبار اليهود (طبعة فاس الحجرية، الملزمة الأولى ص٨): «واعلم أرشدك الله أن حساب أبجد قاعدة من قواعدهم وعليها مدار دينهم في فرائضهم وسننهم وهذا مما لا ينكرونه قط بوجه ولا بحال».

(٩٧) السيرة النبوية لابن هشام ٥٤٧/١ في تفسير (ألم ذلك الكتاب) وأوائل بعض السور الأخر.

(٩٨) فتح الباري ١٣/ ٨ والمسند لعبدالله بن الزبير الحميدي،١٤٨/١.

(٩٩) الذيل والتكملة للمراكشي ١/ ٢٥٣.

(١٠٠) شنيل: هو نهر غرناطة الذي يسمى: سنجيل ايضاً.

(١٠١) نفح الطيب ١٤٨/١ والإحاطة (عنان) ١/ ١٢٤.

(١٠٢) الاستقصاء ١٧٣/٢.

(١٠٣) فهرست ميارة، المكتبة العامة بتطوان تحت رقم: ١٤٤ (ضمن مجموع)، ورقة ٩ب، وشكري الجميل لمحمد طحطح الذي أرشدني إلى هذا النص.

(١٠٤) المصادر العربية لتاريخ المغرب ٣٥٥/٢.

(١٠٥) المصدر نفسه ٣٥٦.

(١٠٦) نكت الهميان ٢٠٧-٢٠٨.

(١٠٧) نشرة سزكين بالتصوير في فرانكفورت سنة ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

(١٠٨) انظر الدراسة الممتعة لأكثر من ٩ نقوش من النقوش النبطية والآرامية غير المنشورة من قبل، لسليمان بن عبدالرحمن الذييب. form North West Saudi Arabia, Riyadh 1414/1993. Aramaic and Nabataen Inscription **باللغة الأنجليزية، من منشورات مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض ١٤١٤هـ/١٩٩٣.**

(١٠٩) ونشر عبدالقدوس الأنصاري بعض النقوش الثمودية والعربية القديمة غير المعروفة التي رآها في ترحاله العلمي فنشرها في كتابه النفيس: بين التاريخ والآثار، الطبعة الثالثة، مطابع الروضة- جدة ١٣٩٧هـ-١٩٧٧.

(١١٠) مجلة المناهل: رمضان ١٤٠٢هـ/١٩٩٢، عدد ٢٤، صفحة ٢٣٨-٢٦٦ والمصادر العربية لتاريخ المغرب ٢/ ٣٦١ وما بعدها.

(١١١) توفي أبوعلي محمد بن علي بن الحسن بن مقلة سنة ٣٢٨هـ.

(١١٢) تحقيق النصوص ونشرها ٢٧ نقلاً من كتاب إعانة المنشي.

(١١٣) أمثال سعد الراشد والزيلعي والمعيقل وعبدالله المنيف وموضي بنت محمد بن علي البقمي وغيرهم من أمثال ناصر الحارثي ومحمد الفعر ومشلح بن كميخ المريخي وفقهم الله وسدد نياتهم.

(١١٤) كتاب الأذكياء، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠، ط٤، ١١٣-١١٤.

(١١٥) لطائف الظرفاء من طبقات الفضلاء للثعالبي (بتحقيقي)، مؤسسة برل-لايدن ١٩٧٨ , ٧٩.

(١١٦) أدخل صديقنا الراحل الدكتور عبدالفتاح الحلو-رحمه الله وإيانا- هذا التعبير في كتاب: الخط العربي من خلال المخطوطات الذي نشره مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية في الرياض بعد الانتهاءمنه، حين دعي زائراً في مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دون علمي ودرايتي، فأرجو المعذرة من طلابي النجباء إذ وجدوا في ذلك تناقضاً بين تدريسي لهم وما ظهر في هذا الكتاب.

(١١٧) محاولة في الخط المغربي، ترجمة عبدالمجيد تركي، أبحاث ودراسات في الغرب الإسلامي. دار الغرب الإسلامي، بيروت ٤٤٣-٤٧٧.

(١١٨) تاريخ الوراقة المغربية، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب، الرباط ١٩٩١.

(١١٩) سجل قديم ٩، ذكر ياقوت عن كتاب ابن أبي الحكم أن طرابلس اسم الكورة ونبارة هي المدينة، معجم البلدان (دار صادر) ٢٥٦/٥.

(١٢٠) عبدالكريم سكيرج، الخط المغربي، مجلة الثقافة المغربية، ع ٢ ، ١٩٤١، ٦٧-٧٢.

(١٢١) معجم الأدباء ٦٥/٦ وانظر: ٢٧/٣منه.

(١٢٢) مجلة معهد المخطوطات العربية ١٢٣/١ (القاهرة ١٣٧٣هـ) والخط العربي من خلال المخطوطات، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض ١٤٠٦هـ، ٣٦.

(١٢٣) انظر مثلاً: الذيل والتكملة للمراكشي، ٦٢/٦، ٢١٣، ٢٣٥، ٣٦٥.

(١٢٤) الذيل والتكملة ٣٦٦/٦.

(١٢٤) المصدر نفسه ٦٢/٦.

(١٢٥) مصور الخط العربي لناجي زين الدين ٣٧٦.

(١٢٦) عن تاريخ خط النستعليق وأصول كتابته، انظر: مصور الخط العربي ٣٧٥-٣٧٦.

(١٢٧) المصدر نفسه ٣٧٧.

(١٢٨) انظر نماذج منها في المصدر نفسه ٢٧٦.

النخيل في التراث العربي
بين الحرفة والدلالات الرمزية

المحاضر

أ. د. محمد توهيل عبد أسعيد

أستاذ علم الاجتماع- جامعة الإمارات



النخيل في التراث العربي
بين الحرفة والدلالات الرمزية

تمهيد

لا يعرف أحد بالضبط أين بدايات النخيل. وفيما ترى الدراسات الأوروبية أن بلاد الشام هي الموطن الأصلي للنخيل تقول دراسات عربية وخليجية: إن الخليج العربي هو الموطن الأصلي للنخيل. وأيا كان الموطن الأصلي فقد ذكر الباحثون أن جزيرة «حرقان» الواقعة على الخليج العربي هي الموطن الأول لشجر النخيل، ومنها انتشر النخيل عن طريق التجار في آسيا (خاصة إيران وباكستان والهند والصين)[1].

وذهب آخرون إلى اعتبار الفينيقيين الذين استوطنوا الساحل اللبناني هم أول من ساعدوا على غرس أشجار النخيل حول شاطىء البحر المتوسط مما أدى إلى انتشار زراعته، ولهذا اشتق اسه من اسم الفينيقيين (Phoenix) وهذا ما ورد في دراسات التراث الشرقي التي صدرت عن معهد دراسات الشرق في هامبورغ -ألمانيا
.(Orient - In- stitute- Hamurg -Germany)

حيث أكدت دراسات المعهد أن منطقة الشرق الأوسط برمتها شهدت ميلاد شجرة النخيل فقد ظهر من آلاف السنين في منطقة دجلة والفرات بدليل أن البابليين أطلقوا عليه (جشمارو) وأطلق عليه الآراميون (دقلا) فيما سماه العرب والعبرانيون (وهم شعوب سامية) التمر[2]. وإلى جانب هذه الدراسات ظهرت دراسة أخرى للباحث الانثروبولوجي بوبينيو (Popenoe) أكد فيها أن المصريين القدما هم أول من عرف النخيل وأطلقوا عليه الاسم الهيروغليفي (بنرت) (Bnrt) وهو لفظ مصري صميم كان المصريون القدماء يطلقونه على كل شيء حلو المذاق كما كانوا يطلقونه على ثمار البلح. ولهذا يستنتج بوبينيو أن المصريين آباء زراعة النخيل ويدلّل على ذلك بقوله: «لو أن النخلة عربية الأصل لأدخل العرب اسمها العربي إلى مصر، وهذا لم يحدث إلا بعد الفتوحات العربية الإسلامية لمصر وشمال أفريقيا»[3] ويرى بعض الباحثين في أوروبا أن شمال أفريقيا هي الموطن الأصلي لشجر النخيل، بدليل أنها كانت تمول شعوب أوروبا القديمة (خاصة حوض البحر الأبيض المتوسط) بهذا التمر.

تلخيص:

مما يتقدم نلاحظ أن منطقة الشرق الأوسط هي الموطن الحقيقي لشجرة التمر. ونقصد بالشرق الأوسط بلاد الشام والعراق ومنطقة الخليج العربي وشمال أفريقيا.

ما هو نخيل البلح؟

هناك اسم علمي لاتيني لنخيل البلح هو (Phoenix Dactylifera Linn) ويعد من أهم نباتات العائلة النخلية (Palmaceae) وتتميز هذه العائلة بأن لها ساقاً اسطوانية ذات سمك واضح. ولا يوجد من أنواع هذه العائلة نباتات ذات سوق متفرعة سوى نخيل الدوم أو ما يعرف باللاتينية باسم (Hyphaena Thebaica) وأنواع هذه العائلة إما ذات أوراق رمحية في نخيل الدوم وإما أوراق ريشية كما في أوراق نخيل البلح، أما النوع المسمى Phoenix فيتميز عن أجناس هذه العائلة بأوراقه الريشية الطويلة المتجهة إلى أعلى، كما يتميز أيضاً ببذوره المشقوقة. ويوجد بهذا الجنس حوالي ١٢ نوعاً، أكثرها انتشاراً نخيل البلح. ومن العرب من يؤنث النخيل مثل أهل الحجاز، ومنهم من يعطيه صفة «الذكورة» كأهل نجد. فيقال النخل الباسق والنخلة الباسقة(٤).

ماذا نعني بنخل التمر؟

هي شجرة تنتج التمر وتنمو في المناخ الحار والجاف. فهي تنمو في شمال أفريقيا والشرق الأوسط وتتكاثر بالواحات الصحراوية، حيث تنمو نباتات قليلة وتعتبر نخلة التمر من أقدم أشجار المحاصيل. وتقول الدراسات إن الحضارات الأولى في زرع نخل التمر بدأت قبل الأكثر من ٥٠٠٠ عام. والتمر يشكل حالياً أهم مصدر غذائي في عدة مناطق صحراوية.

وماذا عن استعمالات نخل التمر؟

لنخل التمر عدة فوائد، فهو يوفر الغذاء والظل ومواد البناء والوقود وله أهمية خاصة بالنسبة للمسلمين لما ورد من أحاديث شريفة فيه. فعن ابن عمر (رضي الله عنه) عن النبي ﷺ أنه قال: «إن الشجر لما بركته كبركة المسلم، هي النخلة». رواه البخاري وعنه ﷺ قال: «من تصبَّح كل يوم سبع تمرات لم يضره في ذلك اليوم سم ولا سحر». (رواه البخاري).

يحتوي التمر على درجة عالية من السكر وهذا يجعله غنياً بالكربوهيدرات يتم تناوله طرياً أو يابساً (مجففاً) ويمكن استعمال التمر اليابس في الطهي ويمكن كذلك خزنه وحفظه بسهولة. يستعمل السكر الذي يتم الحصول عليه من نسغ الشجر (سائل غذائي يجري في لحاء الشجرة) وعصير التمر مُحلَّيات.

هذا ويستعمل الناس جذع نخلة التمر وأوراقها مواد بناء كما تستعمل الأوراق في صناعة السلال والحصير ومواد أخرى، وتستعمل ألياف نخلة التمر في صنع حبال قوية كما يتم استعمال نواة التمر وقوداً بعد حرقها أو طعاماً للحيوانات بعد طحنها.

تنمو نخلة التمر إلى ارتفاع ٣٠ متراً ولها جذع مستقيم وخشن ذو سمك متساو من أسفل إلى أعلى. وتنتشر أوراقها وقوداً بعد حرقها أو طعاماً للحيوانات بعد طحنها. تنمو نخلة التمر إلى ارتفاع ٣٠ متراً لها جذع مستقيم وخشن، ذو سمك؛ من أسفل إلى أعلى. وتنتشر أوراقها كالريش على شكل مروحة من أعلى جذع مستقيم وخشن، ذو سمك؛ من أسفل إلى أعلى. وتنتشر أوراقها كالريش على شكل مروحة من أعلى الجذع ويبلغ طول الأوراق من ٣-٦ متر. وتنمو نباتات تسمى (فسائل) قرب أسفل الجذع ويمكنها أن تتطور إلى شجيرات جديدة. لذلك ينمو نخل التمر على شكل مجموعات تزهر أشجار نخل التمر ما بين شهر فبراير وشهر يونيو وتنضج الثمار من شهر يونيو إلى شهر ديسمبر. تنمو الزهرات الذكرية والأنثوية بأشجار مختلفة تنتج الزهرات الذكرية اللقاح أما الزهرات الأنثوية فتتطور إلى الفاكهة.

التمر

يسمى «بلح الرطب» قبل أن تنضج وهو ثمرة مستطيلة الشكل يبلغ طولها ما بين ٢,٥-٥ سم وتتكون من نسيج غليظ حلو تكسوه قشرة متينة ويحيط بنواة واحدة كبيرة. ويتراوح لون التمر بين الأصفر والبرتقالي والأحمر أو الأخضر تبعاً لنوعه.

ينمو التمر على شكل عناقيد تسمى «عراجين» ويمكن أن يحتوي «عرجون» واحد لبعض أنواع التمر الناضجة على ما بين ٦٠٠-١٧٠٠ تمرة وقت القصف. وتنتج نخل التمر ثماراً كبيرة وهي تنتج على الأقل ٤٥كغم من التمر سنوياً طيلة حوالي ٦٠ سنة على الأقل.

الزراعة والإنتاج:

تتطلب التمور درجات حرارة مرتفعة ورطوبة قليلة ليتم نضجها. وتحتاج جذور نخلة التمر إلى مقادير مائية منتظمة كتلك التي تتم عن طريق السقي أو الينابيع الموجودة تحت سطح الأرض. ويمكن إنبات نخلة التمر من نواتها، إلا أن المزارعين عادة ما يحصلون عليها من الفسائل التي يتم قطعها من أصل الأشجار، ويزرعون الفسائل على شكل صفوف ويبعدون الواحدة عن الأخرى تسعة أمتار. وعادة تبدأ الأشجار في الإزهار وإنتاج الثمار بعد حوالي ٤ سنوات من غرسها.

يؤثر اللقاح على حجم الثمار وشكلها ووقت نضجها ويمكن أن يحدث اللقاح الطبيعي عن طريق الرياح إلا أن المزارعين عادة ما يلقحون الأشجار من ورق فوق الثمار الناضجة وتساعد على حمايتها من الأمطار. كما توضح شبكة أو ثوب كثير المسام فوق العراجين لحماية الثمار من الحشرات والطيور يجني العمال التمور باليد ويعالجونها بدخان ثاني كبريتيد الكربون لقتل الحشرات ثم يضعونها بعد ذلك في مكان ساخن حتى تزداد تضخماً وتصبح أكثر يبساً يمكها هذا النضج الإضافي من زيادة محتوى السكر وتقليص الحموضة.

ينتج المزارعون في الشرق الأوسط حوالي ٣ مليون طن من التمور الطازجة سنوياً وتعد المملكة العربية السعودية والعراق ودول الخليج العربي من أكبر منتجي التمور كما تعتبر الجزائر وتونس ومصر وإيران والباكستان من كبرى الدول المنتجة لهذه الفاكهة.

هناك عدة أنواع منها:

١- **نخل التود:** ويحتوي على عصارة سكرية يمكن استخدامها في صناعة شراب يسمى (التودية)، ومن أشهر أنواع نخل التود النخيل النبيذي أو نخيل ذيل السمكة الذي ينمو في الهند وماليزيا.

٢ - **نخل العاج:** شجرة نخيل قصيرة موطنها أمريكا الجنوبية وتسمى أيضاً «نخلة الجوز العاجي» وتحمل هذه النخلة أزهاراً عطرية.

٣- **النخل الكرنب:** لثماره طعم الكرنب وموجود بكثرة في الولايات المتحدة الأمريكية وجزر الهند الغربية عموماً هناك حوالي (٢٧٠٠ نوع من النخيل على الكرة الإرضية)[٥].

ماذا يعطينا النخيل؟

يمدنا النخيل بالظل ومواد البناء (خشب الصناعة الخام والخوص) والوقود. كذلك تعمتد عليه صناعة الحبال والمكانس كما يمدنا بمواد التغليف التي تمنع تسرب المياه بين ألواح السفن. كما تصنع الحصر والقبعات والسلال من شرائح سعف النخيل المجدولة، وتمدنا أشجار النخيل أيضاً بالزيت اللازم للطعام والإنارة. ويمكن أن يؤخذ السائل السكري المستخرج من نخيل مثل «نخيل التال» ويستعمل كغذاء أو يستعمل كمشروب سكري. ويستعمل النشا المستخرج من النباتات في الأغذية أما البذور فيتم تحويلها إلى أزرار ومنحوتات ويستعمل النخيل في صناعة الصابون ويؤخذ منه زيت النخيل للأكل والقلي والسلطة وفي الطهو وفي عمل السمن النباتي ويتم تصنيع الكثير من السلال ومقاعد الكراسي من شرائح الأوراق المجدولة وهناك شعوب تصنع الأثاث من سيقان النخيل.

نخيل البلح؟

تورد بعض المعاجم النباتية الأسماء المميزة لأجزاء نخيل البلح فتمرها الفضي يسمى (بلحاً) وثمرها الجاف تمراً. أما عيدانها فيطلق عليها العرب «جريد» بينما يطلق على ورقاتها «خوص» والسعف هو الجريد المحمل بالخوص. ويقال لشوك النخيل (السل) أمَّا قحف النخيل فهو طرف الجريد الذي يلي الساق، وقيل هو الكرب والعراجين هي الشماريخ التي تحمل البلح والعذق هو الذي فيه الشماريخ وهو العرادم وأصله في النخلة أما صغار النخيل فيقال لها «الأشاء» وهي في مقابل الفسيل في صغار الشجر. إذا استقام الأشاء وثبت في الأرض صبر على العطش وتحمل السكوت على طلب الماء أمداً طويلاً لاعتماده على رطوبة الأراضي ولامتصاص جذوره للمياه الجوفية والنخلة التي لا تحتاج إلى سقي يسمونها الغامرة(٦).

كيف يتم جمع السعف؟

يبلغ طول أوراق النخيل (البلح) الذي يسمى (السعف) من ٣-٥ أمتار وتعيش السعفة عادة من ٣-٧ سنوات بعض النخيل ينتج سعفاً كثيرة لذا يقلم أحياناً مرتين في العام. (مرة في يناير وأخرى في سبتمبر).

ويتم تقليم النخيل للتخلص من السعف الجاف الذي لم يعد يقوم بوظيفته بينما يقطع السف الذي أوشك على الجفاف أو الذي يعيق العمال عن الوصول إلى العذوق.

النخيل في التراث العربي

استناداً إلى قناعتنا كعرب بأن جزيرة حرقان هي الموطن الأصلي لنخيل البلح نرى أنه من المنطقي أن نبدأ حديثنا عن التراث العربي الممتد من شمال العراق وحتى بحر العرب فهناك من الشواهد التي تؤكد وجود صناعات متطورة ومتنوعة عمادها «خوص نخيل البلح».

ونظراً للمكانة الرفيعة للنخيل في حضارة ما بين النهرين تطالعنا شريعة حمورابي (حوالي ٢٠٠٠ ق.م.) بجملة أحكام خصصت لزراعة النخيل وتحديد المعاملات الخاصة به، فقد كانت شجرته هي الشجرة المقدسة. اتخذ نخيل البلح رمزاً للشمس عند السومريين، ويبدو أن لذلك علاقة بتحمل النخل لحرارة الشمس ووجودها في مناطق دافئة لقد احتلت النخلة وسعفها مساحة كبيرة في زخارف ما بين النهرين وبخاصة خلال الحضارة الآشورية ومن الزخارف التي شاع استعمالها آنذاك الوحدة المعروفة باسم شجرة الحياة وذلك لأن النخلة كانت رمزاً لقوة الخلق في الطبيعة.

وقد وصلت صناعة السلال في المنطقة العربية وبخاصة السلال الملفوفة درجة من حبكة الصناعة حتى أصبحت صالحة لاختزان السوائل مثل الزيوت وذلك بعد معالجتها بمواد تحول دون تسرب السوائل منها[٧].

وكانت بعض القفف أو الجفف أو الكفاف -وهي مسميات ترد كثيراً في كتب التراث- تعد من وسائط النقل النهرية تستخدم في صناعتها أليافاً نباتية متنوعة منها الحلفاء وخوص النخيل. وقد استخدمت كقوارب في العراق القديم، وكانت تصنع بالطريقة الملفوفة مع إضافة بعض العيدان الصلبة للتقوية ثم يقيِّرونها بالقير الأسود بعد خلطه بمادة تمنع سيلانه. وهذا النوع من القوارب دائري الشكل[٨]. وقوارب القفف هي على أحجام متنوعة (منها ما يسع شخصين أو ثلاثة ومنها ما يصلح لكي يجلس فيه ١٢ رجلاً) وما زالت هذه القوارب تستعمل في دجلة والفرات. وفي مصر كان الخوص يشق إلى سلخات رفيعة لصنع العديد من الأشياء المستخدمة في الحياةاليومية مثل السلال والحصير وأنواع من الغرابيل والمراوح والأسِرَّة[٩]. وقد اعتاد المصريون القدماء صنع نعالهم من شرائح مضفَّرة من خوص النخيل على أشكال متنوعة. وكان الرجال والنساء يستخدمون هذه النعال ولا تزال تستخدم على نطاق ضيق في بعض مناطق جنوب جزيرة العرب، وكان النوع الغالب في

النعال المصرية يصنع أسفله من سفع النخيل أو سيقان البردي وهو مزود بحبلين من نفس الخامة أحدهما يمر على القدم والآخر يوضع بين الإصبع الكبيرة والثانية، وأحياناً كان يوضع حبل ثالث حول القدم من الخلف ليثبت النعل بطريقة أكثر إحكاماً ثم تطورت نعالهم في نهاية الأمر.

كما استخدم سعف النخيل -وبخاصة شوك النخيل وجريدة- منذ فترة ما قبل التاريخ في صنع المصايد والأفخاخ. وهذا النوع من الأفخاخ يستعمله الآن البدو والطوارق في صحراء شمال أفريقيا لصيد الغزلان والحيوانات الصحراوية ويتألف هذا النوع من الأفخاخ من حلقة من الجريد يثبت بها عدد كبير من الأشواك التي تتجه أطرافها الحادة نحو مركز الدائرة حيث توثق بحبل متين مجدل من شعر الماعز ويثبت في وتد من جريد النخيل وتغرس الأوتاد في التربة وتغطى بالرمال، فإذا وطئتها الفريسة بأقدامها الظلف إلى أسفل وسط حلقة الشوك فيتعذر على الفريسة الخلاص. وهناك نوع آخر من الفخاخ الخاصة بصيد الطيور انتشرت قديماً في المنطقة العربية وهو الفخ ذو الحلقتين وكان يصنع من سعف النخيل مع ألياف الكتاب أو ليف النخيل[١٠]. من جهة أخرى كان للنخيل رموز وطنية فقد جرت العادة عند الشعوب العربية القديمة على حمل سعف النخيل علامة على الانتصار كانت تزين به الأسواق والحوانيت في الأعياد والاحتفالات. وقد سميت النخلة في الماضي باسم «تامارا» عند اليهود القدماء فاطلقوا اسم «تمارا» على البنات... رمزاً لجمالهن وخصوبتهن واتخذ اليهود من زخارف أشجار النخيل زينة لمعابدهم. وقد اهتم المسيحيون أيضاً بالنخلة وقدسوها في كتبهم، وصنعوا منها أكاليل البراءة ليضعوها على رؤوس الأموات أو تقدم أحياناً كقربات في المواسم والأعياد.

أما العرب فقد ابدعوا في اهتماماتهم بالنخلة فقال أعرابي: «النخلة حملها غذاء وسعفها ضياء وجذعها بناء وكربها صلاء، وليفها رشاء، وخوصها وعاء، وقروها إناء»[١١].

وورد النخيل في القرآن الكريم

﴿**والنخل باسقات لها طلع نضيد**﴾ (سورة ق آية ٢٠).

﴿**فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام**﴾ (سورة الرحمن آية ١١).

﴿**فيهما فاكهة ونخل ورمان**﴾ (سورة الرحمن آية ٦٨).

﴿**فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة**﴾ (مريم آية ٢٣).

﴿وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً﴾ (سورة النحل ١١-٦٧).

﴿ومن ثمرات النخل والأعناب تتخذون منه سَكَرَاً﴾ (سورة النحل ١١-٦٧).

وجاء في حديث الرسول الكريم: «أكرموا عمتكم النخلة، فإنها خلقت من فضلة طينة أبيكم آدم»... فهي في هذا الاعتبار أخت لآدم ولنا عمة.

أما الشعر العربي فقد قدس النخلة، يقول الشاعر حسان بن ثابت:

أبلغ لبياً بأني قد تركت له ... من خير ما يترك الآباء للولد

الدار واسعة والنخل شارعة ... والبيض يرفلن في الفي كالبرد

وقال أحد الشعراء:

كن كالنخيل عن الأحقاد مرتفعاً ... بالطوب يُرْمى فيلقي أطيبَ الثمر

وقال شوقي أمير الشعراء:

أهذا هو النخل ملك الرياض ... أمير الحقول عروس العرب

طعام الفقير وحلوى الغني ... وزاد المسافر والمغترب

صناعة النخيل عند العرب

صنع العرب من خوص النخيل كافة أنواع الحصر (مثل المعلقات والستور والمراوح) كما أدخلوه في كسوة الكعبة. تعددت استخدامات الحصير عند العرب منها ما كان للجلوس أو النوم عليه قال الشاعر:

فأضحى كالأمير على سريرٍ ... وأمسى كالأسير على حصير

واستخدم خوص النخيل في صنع وجوه المقاعد والأسرة وذلك بحبال من الخوص يقال لها المسد. كما استخدم العرب خوص النخيل في صناعة واستخدام الحصير لتلطيف الجو في المناطق الحارة من بلاد العرب فكان يرش بالماء ليبرد ثم يستعمل للنوم أو يعلق فيعمل على تبريد الهواء الذي يتخلله. كما علق العرب سجاجيد من الخوص في دورهم وفي المساجد كما صنع العرب المراوح من خوص النخيل منذ العصور القديمة وذلك للترويح عن النفس في وسط الحرارة الشديدة. ومن خوص النخيل صنعت أنواع عديدة من السلال في المنطقة العربية لتغطي احتياجات متنوعة منها ما كان ملائماً لحفظ الأطعمة ويسمح بمرور الهواء ولمنع الحيوانات أو الحشرات من الوصول إليها. وهي لذلك تعلق في أسقف البيوت

على النحو الذي ما زال يشاهد في العديد من البلدان العربية وقد وصلت إلينا أسماء كثيرة من السلال التي استخدمها العرب نذكر منها:

- الجراب (وعاء من الخوص يستخدم لحفظ الزاد).
- الجلة أو القلة (وهي قفة صغيرة يوضع فيها التمر).
- الجونة (سلة صغيرة من خوص النخيل).
- حصان (قفة كبيرة من الخوص والألياف النباتية تعالج بالقار وتستخدم كوسيط نقل شهري).
- حفش (وعاء لحفظ المغازل وقد يطلق على الشيء الذي تضع فيه المرأة حاجاتها).
- زنبيل (وعاء لحمل الطمر أو الحاجات الثقيلة).
- سفط (قفة تستخدم لحفظ الأوراق الثمينة).
- صفن (وعاء زاد الراعي يحمله أين ما سار).
- عيبة (سلة تستخدم لحفظ الثيات).
- غبيط (وعاء كالخُرّج يوضع في التراب أو السماد وتحمله الدابة).
- قشوة (سلة لحفظ أغراض المرأة الخاصة) .
- قفعة (هي قفة يضع فيها الراكب زاده وتستخدمها النساء لوضع الغزل.
- قمطر (سلة لحفظ الكتب).
- كنف (سلة لحفظ أدوات الصائغ).
- كوشر (قفة يستعملها الحمالون في حمل الأشياء).

كيف تتم صناعة هذه الأشياء؟

صناعتها تقوم على نوعين من التقنيات: الطريقة الملفوفة والطريقة المضفورة (أي الخصف والسف) والكلمتان عربيتان: ففي القرآن تقرأ قوله تعالى: ﴿**وطفقا يخصفان عليها من ورق الجنة**﴾ (سورة طه آية ١٢١).

والخصفة (جلة تعمل من خوص ليحفظ فيها التمر) أما اللفّ فهو النسج بالأصابع.

طريقة الخصف الملفوفة من أهم طرق صنع السلة وتتطلب هذه الطريقة عنصرين لإنجازها:

الأول: هو الأساس أو الحشو أو اللفافة ويتألف الأساس من حزمة من خامات نباتية مرنة نسبياً مثل الحشائش أو لحاء الأشجار.

الثاني: شرائح الحياكة وغالباً ما تكون من خوص النخيل ويستخدم في حياكة مادة الأساس كل لف مع اللفة السابقة مع استمرار تواصل اللف تبعاً للشكل المطلوب. وقديأخذ اللف شكلاً مسطحاً كالحصير والصواني أو يرتفع لأعلى كالسلة والطبق وكانت ثقوب الحياكة -التي تمر خلالها شريحة الغوص تتم بواسطة مناقب من العظام (وهي أداة تقابل المخراز المعدني المستخدم في الوقت الحالي على نطاق واسع) ويعامل العنوان (الأساس وشرائح الحياكة) بطرق متعددة كي يتم ارتباطهما معاً عند البدء في صنع السلة وهناك ثلاث طرق أساسية تنفذ جميعاً في المنطقة العربية:

١- بداءة مركز القوقعة (شكل ٥) وقد استخدمت هذه الطريقة في صناعة المطامير منذ عصر ما قبل التاريخ ويكون فيها طرف الأساس المتخذ شكلاً لولبياً هو بداية العمل حيث تبدأ حياكته بشرائح خوص النخيل -بلونه الطبيعي أو بعد صباغته- وتسمى كل دورة للأساس (طوف).

٢- بداءة الوردة الصناعية (شكل ٦) وقد استخدم هذه الطريقة عرب فلسطين ومصر.

٣- بداءة التقاطعات الأربع وفيها تحاك نهايات الشرائح السائبة باللفَّة الأولى للأساس (شكل ٧).

أما أساليب الحياكة للطريقة الملفوفة فهي ثلاثة:

١- تمر شريحة الحياكة حول لفة الأساس الأخيرة بحيث تخترق حافة اللفة التي أسفلها (شكل ٨).

٢- اللف المتشعب بهدف عمل زخارف جميلة بالنسبة للطريقة الضفيرة التي يستخدم في عملها أربع خوصات مشقوقة أو أكثر وكثيراً ما يعمد الحرفيون إلى الزخرفة على المشغولات المضفورة مع التلوين (١٢).

هوامش المحاضرة

١- حسن مرعي: النخيل وتصنيع التمور، منشورات مطابع الجزيرة،الرياض ١٩٧١، ص٣٣.

٢- انظر دراسات معهد الشرق في هامبورغ حول الموضوع: .(1995 - 1975) Years (Germany) Orient Journal. edt. by Orient -tustitute Hamburg

٣- لمزيد من التفاصيل حول أصول شجر التمر (البلح) أنظر:

- طه باقر: دراسة في النباتات المذكورة في المصادر المسمارية، سومر، بغداد ١٩٥٢، ص٣١وما يليها.

- محمد بهجت: النخيل في مصر (الرسالة رقم ٢٤) منشورات وزارة الزراعة، القاهرة ١٩٣٨م.

٤- قارن مع:

- سليمان محمود حسن: خوص النخيل في التراث العربي في مجلة المأثورات الشعبية السنة (١١) بتاريخ أكتوبر ص٣٧-٣٨.

٥- لمزيد من التفاصيل:

انظر: الموسوعة العربية العالمية المجلد رقم ٢٥، ص٢٨١-٢٨٥ (الرياض ١٩٩٩).

٦- هنا عن:

أحمد عيسى: معجم أسماء النبات، الطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٣٠، ص١٣٨.

٧- للمزيد:

عبدالمنعم أبوبكر: تاريخ الحضارة المصرية، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٦٢، ص٤٨٢.

٨- هنا عن:

Hornell. J. A.: Study in Primitive Water Trausport. In: The Journal of the Royal Anthropological Institute. Vol. 172 London, 1942, p.129.

وذلك لما أوردة:

سليمان محمود حسن مرجع سابق الذكر ص٤٠.

٩- الشيخ جلال الدين الحنفي: الصناعات والحرف البغدادية في: السلسلة الثقافية رقم (١١)، منشورات وزارة الثقافة، بغداد ١٩٦٠، ص١٦٥.

١٠- حول استعمالات النخيل انظر:

wainwright. G.A.: Ancent Survivals in modern africa, Paris 1920, P.100-170.

وانظر كذلك:

عثمان خيرت: الصيد عند قدماء المصريين الصحيفة الزراعية، القاهرة ١٩٥٧، ص٤٣.

١١- طه باقر، مرجع سابق الذكر ص٣٢.

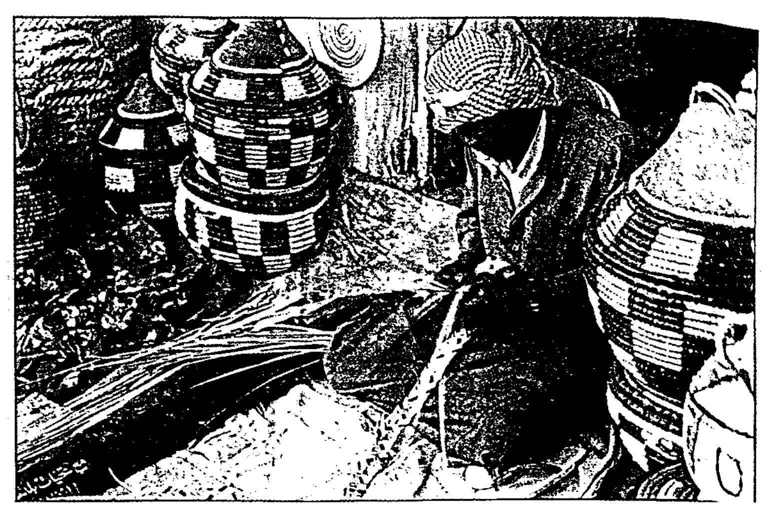
١٢- للمزيد حول هذه الصناعات انظر:

سعاد ماهر: الحصير في الفن الإسلامي، مؤسسة المطبوعات الحديثة، القاهرة ١٩٦١.

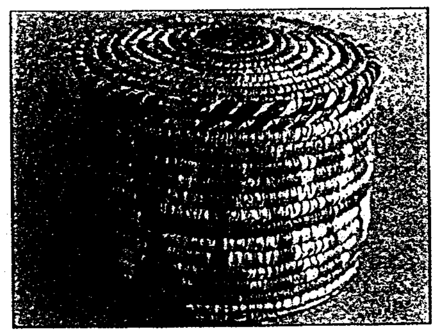
الثعالبي فقه اللغة

G.M.Crowfoot: Textiles. Basekety and auts. In:

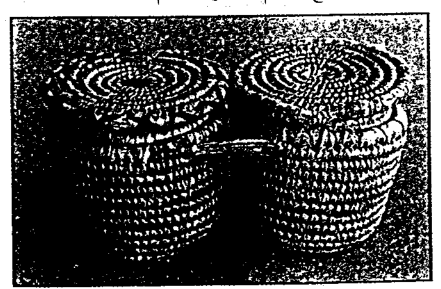
Singer Holmyard and Hall. History of Technology. Oxford Press. London 1955.



صورة١: صانع السلال من خوص النخيل، يقوم بعمل ضفيرة بسلخات الخوص، ويبدو بجواره مجموعة متنوعة من السلال - الصورة مأخوذة من القرية الشعبية بالجنادرية - المملكة العربية السعودية، بوساطة صاحب المقال.

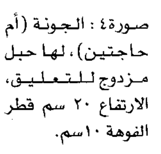


صورة ٢: جونة صغيرة بغطاء، مزينة بزخارف، من سعف النخيل، تستخدم في حفظ القهوة أو الشاي الأخضر، من جنوب الجزيرة، الارتفاع ٦١ سم. القطر ٢٠. سم



صورة ٣: جونة مزدوجة، يسميها البعض (أم حاجتين). عثر على مثيل لها مصنوع من الخشب في جنوب الجزيرة، تستخدم لحفظ شيئين يكون بينهما علاقة (مثل الشاي والسكر)





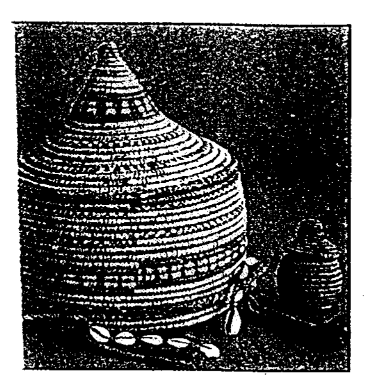
صورة٤ : الجونة (أم حاجتين)، لها حبل مزدوج للتعليق، الارتفاع ٢٠ سم قطر الفوهة ١٠سم.



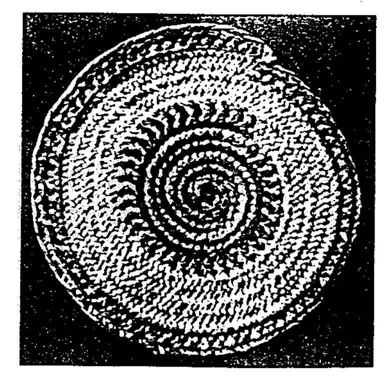
صورة ٥ : جونة مزينة ببعض القواقع، تبدو في أحسن حالاتها عند التعليق، الارتفاع ١٥ سم، قطر الفوهة ١٠ سم.



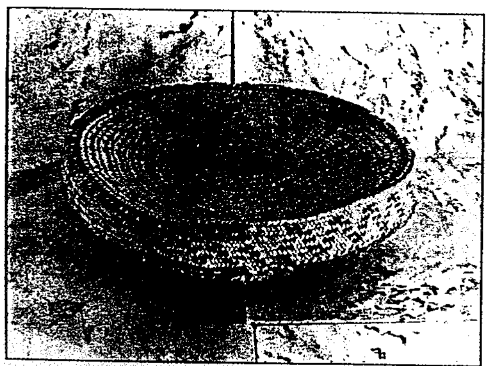
صورة ٦: جونة كبيرة مزينة بالألوان، ولها غطاء يشبه القبعة، لها عدة استخدامات، الارتفاع ٤٠ سم، قطر الفوهة ٢٥ سم.



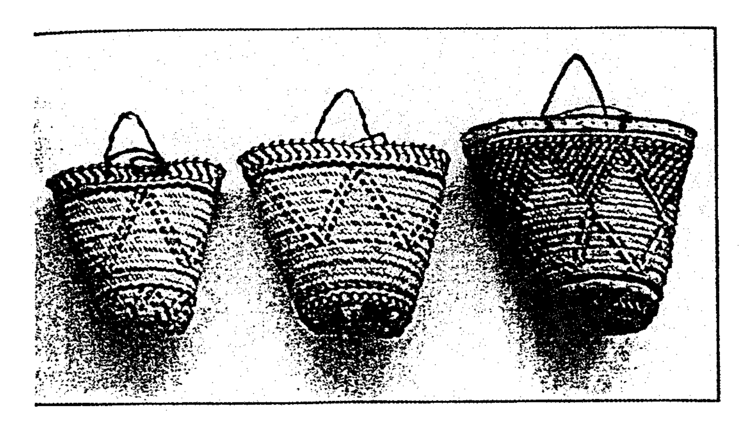
صورة ٧: جونتان إحداهما كبيرة والأخرى صغيرة، وهما يوضحان تنوع أغراض كل منهما، الكبرى مزينة بخمس حبات من القواقع منظومة ومثبتة في أربع جهات (والعدد ٥ له مغزى واسع الانتشار في الحياة الشعبية العربية يرتبط بالاعتقاد بمنع الحسد).



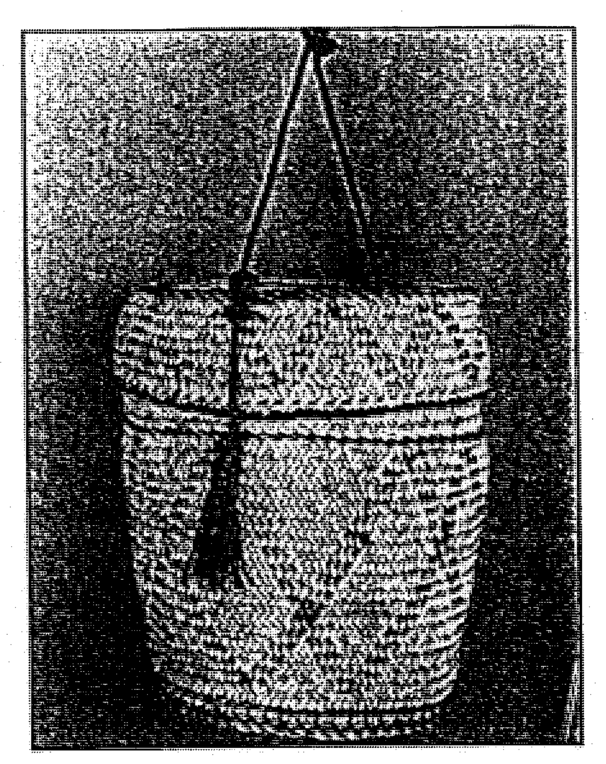
صورة ٨: مهفة (مصرفة أو مروحة) وقد يقال لها مشب إذا استخدمت في إذكاء النار، مصنوعة من خوص النخيل، الأحجام الكبيرة منها تستخدم سفراً لوضع أواني الطعام، وقد يقال لها مهجان في جنوب الجزيرة، أو يقال لها سرود في دولة الإمارات العربية المتحدة، قطر المصرفة ٣٠ سم.



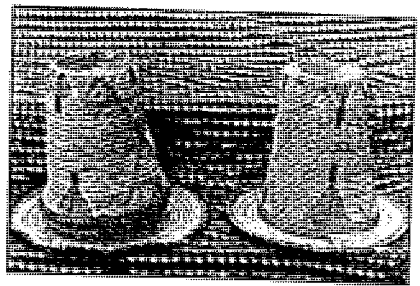
صورة ٩: غطاء إناء من آنية الطعام الخشبية، مصنوع من خوص النخيل المضفور والملون في خطوط زخرفية لولبية وإشعاعية ومنكسرة (زجزاجية) من منطقة القنفذة بالمملكة العربية السعودية، القطر ٧٠ سم.



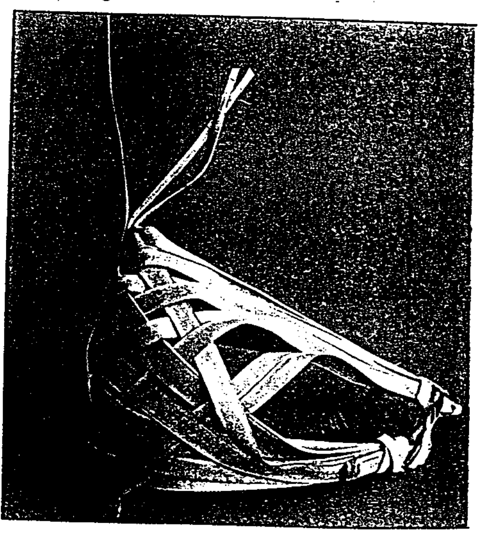
صورة ١٠: ثلاثة زنابيل (قفف) مختلفة الأحجام، مصنوعة من خوص النخيل المضفور، أشكال المثلثات يقال لها (شرف)، أما الأخرى فهي معرجات، تتراوح أطوالها بين ٤٠، ٦٠سم.



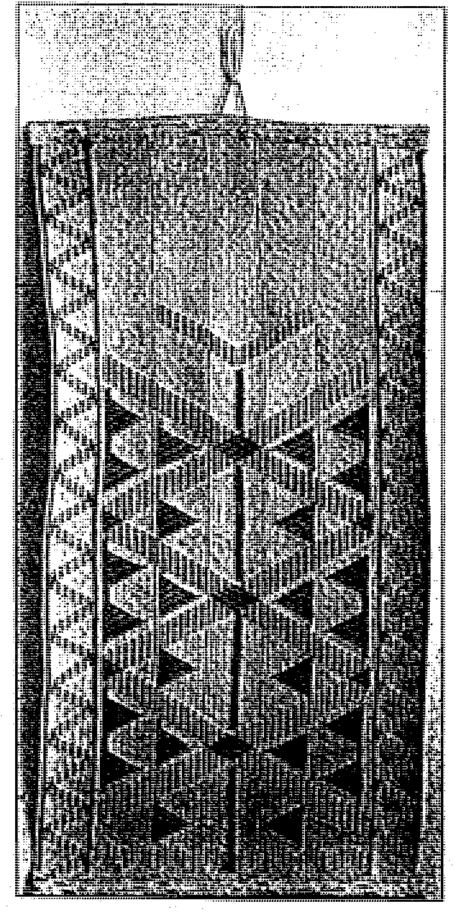
صورة ١١: قفة أو علاجة أو طفشة أو مغلفة، وهي أسماء تطلق على مثل هذه الأوعية، تستخدم في عدة أغراض، منها: حفظ بعض الهدايا كالحلوى، وتقدم في مناسبات الزواج أو الميلاد أو الختان، وقد تستخدم لحفظ أدوات زينة المرأة، الارتفاع ٣٥ سم.



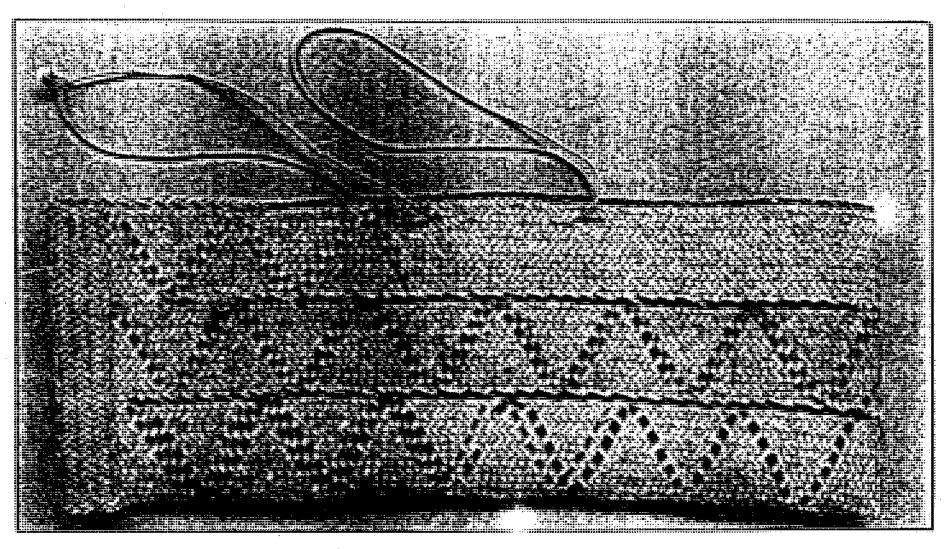
صورة ١٢: قبعتان من خوص النخيل المضفور بعد شقه إلى سلخات رفيعة، أضيفت سلخات ملونة إلى السطح تتضمن رموزاً قريبة الشبه بتلك التي نراها في رموز (الرسم) على الحيوانات، ويرتدي مثل هذه القبعات النساء والرجال في جنوب ووسط الجزيرة العربية، الارتفاع ٤٠ سم.



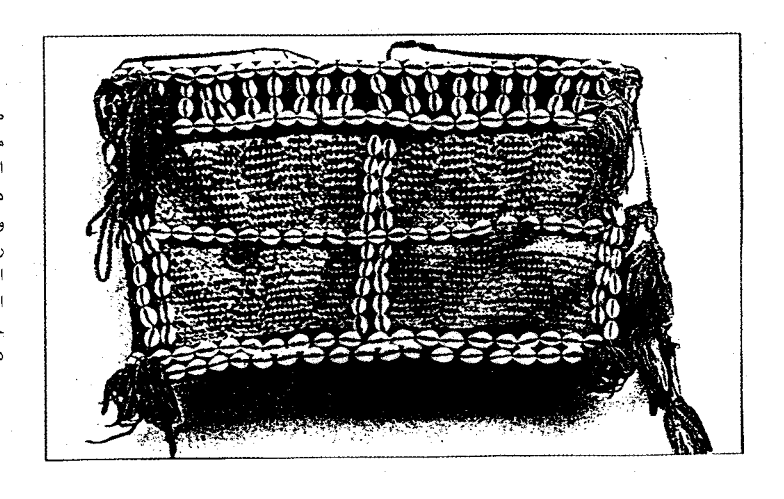
صورة ١٣: قويع أور جويع من خوص النخيل المضفور، يستخدمه الرجال كغطاء جزئي للرأس، الجزء العلوي من القوابع له دلالة قبلية، وقد يضاف إليها بعض السلخات الملونة التي تؤكد الدلالة القبلية.



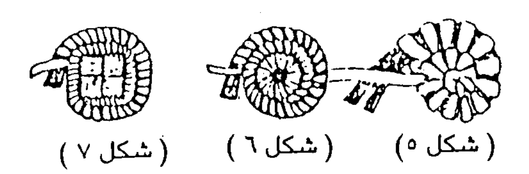
صورة ١٤: حصيرة صغيرة للصلاة، مصنوعة من سبع ضفائر من خوص النخيل، العدد ٧ له دلالة عند الشعبيين، والحصيرة مزينة بتصميم زخرفي بديع مؤلف من الأشكال المثلثية (شرف أو شرفات)، وخطوط منكسرة (معرجات) الأبعاد ٦٠×١٢٠ سم.



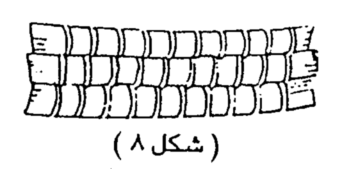
صورة ١٥: ميزب - وهو جراب من خوص النخيل المضفور - مفتوح من جهتين (من أعلى ومن الجانب) يخصص لوضع الطفل أو وليد الأغنام ليسهل حمله. فإذا كان للطفل وجب تبطينه من الداخل لتجنب خشونة سطح الحصير، بعض الميازب المخصصة للأطفال تصنع من الجلد، الأبعاد حوالي ٢٥×٧٠ سم.



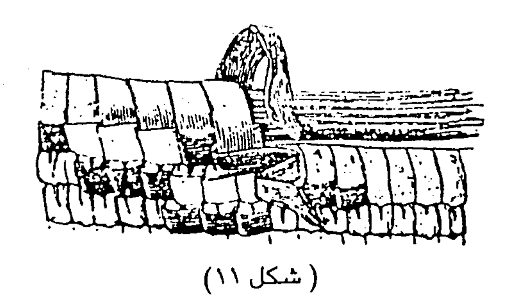
صورة ١٦: خرج أو مخلة أو جراب لحمل الزاد والأشياء ونحو ذلك، مزين بالأحمر والأزرق بجانب صفوف رأسية وأفقية من القواقع، ينتشر هذا النوع في وسط وجنوب جزيرة العرب، الأبعاد ٣٥×٦٠ سم.



(شكل ٥) (شكل ٦) (شكل ٧)

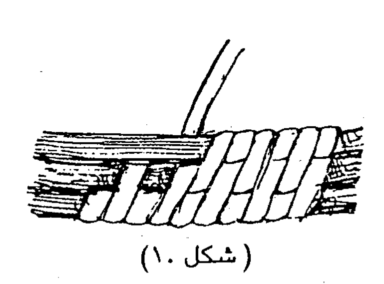


(شكل ٨)

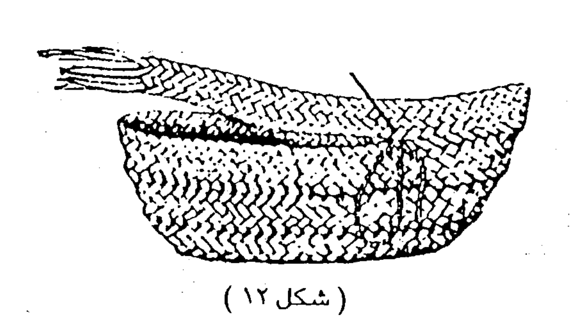


(شكل ١١)

(شكل ٩)



(شكل ١٠)



(شكل ١٢)

التراث الإنساني في الشعر النبطي

المحاضر

أ. د. فالح زكي حنظل

باحث في تاريخ الإمارات وتراثها



التراث الإنساني في الشعر النبطي

يطلق أهل الإمارات العربية المتحدة، وأهل الخليج العربي، اسم (الشعر النبطي) على أشعارهم التي ترد باللهجة العامية، والتسمية فصيحة، فهي منسوبة إلى قوم (النَبَطْ) وهم غير عرب سكنوا بين العراقين واستنبطوا الماء، فصارت اللفظة تعني غير العرب، ويقال: هذا الكلام نَبَطِي أي بعيدٌ عن الفصحى، فهو من لغة العامة. ولهذا فإن النَبَطَ والنبيطُ قوم غير الأنباط.

صارت هذه التسمية -بمرور الزمن- تطلق على اللهجة العامية، ومن المعروف أن لكل العرب لهجات، وهي موجودة قبل الإسلام وبعده، ولا تلتزم بقواعد الفصحى. بل إن كل شعب عربي وجد لنفسه لهجة يتحدث بها لا تقيده بقواعد الفصحى. وهذا أمر طبيعي، إذ لا يمكن أن نفرض على جميع العرب أن يتحدثوا بلهجة واحدة، ولكنهم إذا أرادوا التحدث باللغة الرسمية الراقية، اجتمعوا على لغة القرآن الكريم، الذي وَحَّدَ قلوب العرب، كما وَحَّد ألسنتها. لذلك فلا خوف أبداً من أن يأتي اليوم الذي تطغى فيه لغة عامية على لغة القرآن الكريم، بل إن تجربتي الخاصة في دولة الإمارات العربية المتحدة، ووجود جاليات عربية كثيرة فيها، أثبتت أن العرب تتجه وحينما تجتمع إلى نسيان لهجتها العامية، وتقترب كثيراً إلى تأكيد الفصحى لتكون العاميةُ باباً ومدخلاً لتعلم الفصحى.

ومن الملاحظ أن الشعر النبطي، وقع في لغته وشكله في موقع أقرب إلى الشعر الفصيح منه إلى الشعر العامي عند الحضر في أقطار العروبة، لذلك فإننا نجد أنه كلما ازداد علم الشاعر النبطي باللغة الفصحى وأصولها وقواعدها، جعل شعره يقف قريباً من الفصيح ولا يفرقه عنها سوى بعض قواعد النحو الإعرابية.

وعند أهل الإمارات والخليج، لا زال الشعر العامي يحتل مكاناً واسعاً من أماكن الأدب، لأنه يعبر عن الوجدان الجمعي للشعب، فهو وعاء فولكلوري يصب فيه الأفراد إنتاجهم وفكرهم. وقد ظل الشعر النبطي إلى وقت متأخر يعتمد في انتشاره وانتقاله وذيوعه على الرواية الشفوية، في بيئة قل فيها من يقرأ ويكتب، أما الآن فقد قل الاعتماد على الرواية الشفوية، ودخلت الكتابة شريكاً لها في ذيوع الشعر النبطي وتسجيله.

أما أوزان العشر النبطي وموسيقاه، فهذا بحث طويل، أفرد له الزميل الدكتور غسان الحسن صفحات عديدة في مؤلفه المعروف (الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية) ويستحسن الرجوع إليه إذ أن المؤلف وقع على أربعة وأربعين وزناً، وقال إن شعراء النبط لم يكتفوا بالأوزان المماثلة لأوزان الفصيح، إنما ذهبوا إلى استحداث وتوليد أوزان جديدة، مما جعل حصيلتهم الوزنية كبيرة متنامية، مع أن شيئاً من هذه الحصيلة لم يخرج عن الأسس والمبادىء الوزنية الأصلية.

ويختلط عند الكثير من الباحثين موضوع أوزان الشعر النبطي بأساليبه وألحانه، كما خلطوا الأوزان بأسماء الرقصات.

فأشعار، المسحوب والصخري والهجيني والونَّه والردح والتغرودة والسامر والحداء والوهابية، هي أشعار مادتها الغناء والألحان، أي أن الشاعر إذا أراد أن ينظم قصيدة صخرية مثلاً، راح يجمع كلماتها على لحن الصخري.

أما فنون الشعر النبطي الحركية فهي التي تؤدَّى عليها الرقصات الشعبية مثل الحربيات والعياله والعرضة، ويدخل في هذا أهازيج الحرب أيضاً.

أما قوافي الشعر عندهم فهي عديدة، ويسمون الكلمة الأخيرة في الشطر الأول من البيت (ناعشه) والكلمة الأخيرة في الشطر الثاني (القارعة).

وعلى هذا فهناك الأنواع التالية:

١- القصيدة المثناية، وهي إما مثناية مهملة، أو مثناية مطلقة.

٢- القصيدة المثولثة.

٣- القصيدة المربوعة.

٤- الموال والزهيري.

أما **الأساليب الشعرية**، فهناك عدد منها، أشهرها:

١- الألفية أو الألف باء التي تبنى على حرف الهجاء.

٢- المشكاة والمردة، أي أن يرسل الشاعر قصيدة إلى شاعر آخر صديق له شاكياً فيها أمراً يشغله أو قضية يريد لها حلاً.

٣- المحاورات الارتجالية (القلطة).

وهذه مواضيع طويلة تخرج عن نطاق بحثنا ويستحسن لمن يريد أن يعرف المزيد عنها، الرجوع إلى كتاب الدكتور غسان الحسن، المشار إليه سابقاً.

أما ما يهمنا في محاضرتنا هذه، فهو موضوع التراث الإنساني في الشعر النبطي، والمقصود بالتراث الإنساني، هو ما قدمه هذا الشعر في أغراضه وموضوعاته من فلسفة تدعو إلى الفضيلة والحياة الكريمة صاغها الشعراء في أبيات شعر مادتها الحكمة والفلسفة.

يجب أن نؤكد بداية أن الشاعر النبطي لم يترك موضوعاً ما يمر عليه في حياته، ويؤثر في نفسه إلا وقال فيه شعراً. غير أنه مثل الشاعر الفصيح غلب على موضوعاته الرئيسية الغزل والمديح. وفي زماننا هذا، أي في عصر الطفرة النفطية، أصبح الموضوع الوحيد في الشعر النبطي هو الغزل أولا ثم المديح، ولولا أن صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد أدخل شعر (اللغز) الذي يساعد على شحذ التصورات والقوافي، لما كان هناك في الميدان غير الغرضين السابقين وهما الغزل المؤلم والمديح، وأقصد بالغزل المؤلم، الشكوى الدائمة من حرقة الحب بدون وصال. فلقد ملأ هذا النوع من الشعر صفحات الجرائد والمجلات وبرامج الإذاعة وشاشات التلفزيون، حتى خال الناس أن أهل الإمارات لا هم لها إلا التصبب بالمرأة، ولا خيال لديهم إلا خيال المرأة، وليس عندهم من إنتاج عقلي إلا البكاء على هجر الحبيبة، وهذا لعمري غمط لحق التراث الإنساني الموجود في الشعر النبطي يجب تداركه، إحقاقاً لما كان للشاعر النبطي السابق من فكر استمده من ثقافته المحلية الدينية والتراثية والأخلاقية.

لقد كان حكيم الإمارات ابن ظاهر، رائداً من رواد الفضيلة وداعياً من دعاتها فيما ألقاه من حكم في أشعاره، فتمثلت الفضيلة عنده بإرادة الخير وفعل الخير، أي الاستعداد الراسخ للفعل الحسن والنية المستقيمة، فهو القائل:

وإلا على الشطات ما وحى لها	لي ما بنيت بيت التقى قبل الشقا
يتعب نهار الخب في نيالها	من حمل البارات يوم خواهر
عري الجنوب حريمها مع رجالها	يوم الخلايق شاخصين أبصارها
دار المقر ومنتهاك إلا لها	ما دامت إلا لمن يداوم بالتقى
يوم الملا مشتغلة بأموالها	والآخرة لازم وأخيرا من الدنا
ولا ذاك إلا الصالحات أبقى لها	شاقين فيها والشقى ضد التقى
والعفو من رب يروف بحالها	ما يرتجون إلا الشفيع محمد

وإلى جانب شعر الحكمة، أكثر شعراء النبط من النصائح، إذ يأخذ الشاعر موقع المعلم الناصح والمرشد العارف المجرب، ويوجه حديثه إلى ولده أو إلى صديق، معتمدا في نصائحه على الدين والقيم الأخلاقية والأعراف والتجارب الشخصية، لذا يغلب عليها الطابع الديني الإسلامي في مثالية واضحة.

يقول راشد الخلاوي:

يقول الخلاوي والخلاوي راشد	وهو واقف يبني جديد القصايد
وصية عود ذل وولى شبابه	وعانيك بالدنيا وعانيه واحد
لا تأخذ الهزلا على شأن مالهم	ولا تقتبس من نارهم بالوقايد
ولا تأخذ إلا بنت قوم حميده	عسى ولد منها يجيب الحمايد
ولا تتقي في خده ما بها ذرا	ولا تنزل إلا عند راعي الوكايد
ولا تكبت المنجوب إن جاك عاني	واياك يا ولدي بمطل الوعايد
لعلك تكن لي مثلما أنا لوالدي	وأنت على غيره بري الزوايد
فلي من قديم العمر نفس العزيزة	أعض على عصيانها النواجذ

ويقوم محين الشامسي ناصحا الزعماء والمسؤولين:

وان كنت ذا مال وصاحب دولة وتخشى على منصبك من عدوانها
اعدل بملكك والشريعة قم بها وانصف ضعيف الناس من شرارها

ويستطرد قائلاً:

وإذا تكاثر الفساد بديره والفيت أهلها فاشي عصيانها
إرحل فأرض الله واسعة الفضا ولا تهمك أهلها وجدرانها
فلا فساد الدار من عتق البنا إلا فساد الدار من سكانها

أما الشعر الديني وفلسفة الزهد، أي الدعوة إلى العزوف عن متاع الدنيا وملاذها وضبط الشهوات والسيطرة على الذات وتجنب مغريات الدنيا والتمسك بالعمل الصالح والسلوك القويم وتأدية الفرائض الدينية وإقناع الذات أن الفناء لاحق كل شيء وأن العمر مهما طال سينتهي وأن النعمة مهما اتسعت ستزول فلا شيء باق على حال. هذا الضرب من الفلسفة كان ملازما لشعر ابن ظاهر، فقد كان يرى أن التغيير كامن في جوهر الأشياء وليس أمام الإنسان إلا أن يتزود بالتقوى فيقول:

يا خادم الدنيا بنصح تاعب لا تستغر فإنك المبتاع
لو ذقت في الدنيا لذيذ ارضاعها لا بد ما تفطمك عقب الرضاع
لو جيت بالبيت الكبير الواسع لك بيت حق ما يزيد ذراع
الانسان يفرح عند هبطه بيته واذا هبط بيت التراب ارتاع
في حفرة غبراء التراب رهينة تدينه منها صيحة الفجاع

ويقول المرحوم الشيخ صقر بن خالد القاسمي، حاكم إمارة الشارقة:

غنتنا التجارب عن أمور كثيرة حتى كفتنا عن شهود المثايل

وضبط الحوادث في السنين الأخيرة منها استفدنا من جميع المثايل

ومن لاحظ الدنيا بعين بصيره ميز معايبها بصدق الدلايل

ومن عاضر أهلها وقوت قليله شاف العذر منهم وكثر للدغايل

فلا يتخذ عبد سوى الله ذخيره وحسن العمل ثم اجتناب الرذايل

رعى الله من يرعى الوفا في العشيرة ويصون نفسه عن جميع الخمايل

والحزم أرجى في الوقوت الخطيرة والعقل في الإنسان راسي الفضايل

والصدق منجاة وضده نكيره والجود يسمو صاحبه في القبايل

إبذل صفا لمن صفالك السيره واحذر توالي من بقلبه غوايل

ويقول محمد العبدالله القاضي:

أجل غبك ما الدنيا بتحلق لها تالي غرور ترد الحزب الأول على التالي

غرور ودبور لي هي تزخرفت فهي مثل حلم الليل يصبح وهو خالي

كم خربت ملك عظيم وفرقت شمل غدت دولاته أذكار وأمثال

فلا تكره إن شفت الليالي أدبرت ولا تفرح إن شفت السعادة والاقبال

كمال الفتى عقل وخل يحوز به صاف وثيق وديع السين والدال

واختم صلاتي عد ما سار ساير على المصطفى المبعوث والصحب والآل

ويكثر شعراء النبط من الدعاء والابتهال إلى الله تعالى في مفتتح معظم قصائدهم، فهذا سعيد بن راشد بن عتيج الهاملي يقول:

يالله يا عالم سراير خاطري تعصم نفسي من دروب الميل

ما تنغفر لي من ابن آدم زلة وانت بزلات العباد حميل

والي قنط عبدك عثر بذنوبه وكل بنياته عليه جبيل

وحنا خطايانا ثقال علينا ورحمتك عنها ما يكون فضيل

اسمح لنا واغفر لنا زلاتنا يا من جزاه لمن عصاه مهيل

ويقول شاعر آخر:

لك مـولاي الـثـنـا والشـكـر دوم	**والحمـد لك مـنـي علـى كـل حـالـه**
بـامـره رضـيـت بـغـيـر كـره ولا لـوم	**واسـلـمـت نـفـسـي تحت عـزة جلالـه**
آمـنـت بـه مـنـزل سـبـا مـنـزل الـروم	**وايـقـنـت بـوقـوع الـقـدر لا محـالـة**
وإن كل مخلوق من الله له يوم	**يـنـسـيـه غـالـي مـا جـمـع مـن حـلالـه**

وفي شعر البطولة والحرب والمآثر، أبدع الشعراء في وصف المعارك وصولات الرجال وبسالة الشجعان في رد كيد من يعاديهم، فجاءت أشعارهم كحد السيف قاطعة وكقصف المدفع مدوية، تنساب قوافيها كوقع حوافر الخيل في غاراتها يتخللها صهيلها كأجراس الموت. هكذا هو ابن البادية الذي تلده أمه على ظهور الخيل، فيقول الشاعر واصفاً معركة اسمها بنيان:

شـمـالـي بـنـيـان مـن الما إلى الـغـضـا	**قـنـوف تـلاقـت والـهـنـادي بـروقـهـا**
رعدها دوي الخيل في ودكدك الوطا	**وأصـوات حـمـران الـنـواظـر بـروقـهـا**
لي هـافـت أوراق المنـايـا مـن الـسـمـا	**فـحـنـا سـبـبـهـا يـوم ربـي يـعـوقـهـا**
قصا صيب ملك الموت يامر ونمتثل	**بـخـنـاجـر دفـق الـدمـا في فـتـوقـهـا**

وهناك صور اجتماعية في الشعر النبطي، تصف أحوال البلاد السياسية والاقتصادية ومن أشهرها ما قاله السيد عبدالله الهاشم في عام ١٩٣٠ وهو يتحدث عن الانهيار الاقتصادي الذي تعرضت له الإمارات، بل منطقة الخليج العربي كلها، بسبب ظهور اللؤلؤ الاصطناعي وكذلك الحرب العالمية الأولى فيقول:

عام اربعين مع تسع تمام العد	عسى ختام سنين محول واهوال
خان الدهر واستوى التجار وأهل الكد	واتقاطع الناس بالأمال والمال
التاجر العود آزم ضايع منضد	والنوخذه الدون ما له عنده جبال
وملازم الغوص لا يعطي ولا يزد	ولا حي يرجى ولا ميت يعزالي
والغوص راعيه لو يعطى منا يود	ما مد يوم ولا بشر بقفال
البحر خيره قليل ما يشد أزيد	عن زاد جزواه مع خسر ودركال
والسوق راعيه ما صفى ولا صفد	كله كساد بيع رهون وأموال
هذي ذنوب لها الرحمن بالمرصد	وشوم المعاصي وكثر القيل والقال
والظلم والسحت والزور الذي يشهد	والسوء لي عم عقال وجهال
والزار في دارنا مثل الصنم يعبد	في كل دار له سماعات وايهال
يا غارة الله هذا الدين ما له حد	شروى غريب بلا أهل ولا والي

وفي حب الوطن وعشق مرابعه، أبدع شعراء النبط في وصف اشتياقهم لأوطانهم إن هم ابتعدوا عنها فالموطن لا يعوضه عنه أي مكان، فيقول ابن ظاهر واصفا وطنه كل بلاد الإمارات، في قصيدة نقتطف منها مايلي:

من فجوج الجنوب إلى الشمال	من الظفرة الى سيفه دهان
وروي الرمل مع سيح الغريف	ووادي المكن داناه المداني
واسقت من فلاح الى العذيب	مجوج الماء ثمان في ثمان
على الصجعه وما حاز العشوش	على البطحاء وتمت روهجاني
على رمل الحويمي والغدير	وسيح اليلح مخضر المثاني
على كلبا وما حاز الجبال	من البلدان قاصي وداني
وجاه السيل من روس الجبال	وجل اغفاه وامتلت المغاني

ويقول المرحوم أحمد بن سليم:

دار خــــــــــلاني والاولاف	عصبــتـي ورسـوم سـكـنـاهـا
لــو خـلـت مــن الجود والــوافي	والــرجـا مــن الخير عـداهـا
يـا سـقـى الـلـه ذيك لسـيـافي	مــن هـمـيـم الـيـود وارواهـا
لين يصـبـح عشـبـهـا ضـافي	في محاضــرهــا وبــيـداهــا

أما الغزل عند شعراء النبط القدامى، فهو عفيف لأنهم بشر لهم قلوب تخفق إذا أحبوا، وتطرب إذا شاهدوا امرأة جميلة، لذا كان الجمال المثالي في أشعارهم حسيّاً كالمفاتن الجسدية، وكذلك روحياً وخلقياً، فبقدر ما غرتهم نضارة الأجساد، كان عشقهم عفيفاً، فيقول ابن ظاهر:

حـايـيـتـهـا بـتـحـيـة واثـنت لـهـا	شــروي تحيـاتــي واخير واجــزل
غـدت تـبـا تـخـايـلـني ونظـرتـهـا	وتـكـاسـلـت عـنـي بـوجـه يـخـجـل
قلت أوهـبـيـنـي مـنك وصـل إنـنـي	مــن عشــقــي أقـنـع بما يـتسـهـل
قــالت فـمــا امـنـيك يـأس ولا رجا	مــا جــاز لي إلا بما جــاز هــلــي
دعـنـا نسير عـلـى طـريـقـة قبـلـنـا	بـأمـر الإلـه عـلـى شـريـعـة مـرسـل

تلك كانت إطلالة سريعة على بعض ما جاء من أقوال في التراث الإنساني عند شعراء العامية أي الشعراء (النبطِّيين) في الإمارات وأهل الخليج العربي، ونحن إذ نكتفي بهذا القدر، فما كلامنا إلا قطرة في بحر، فأما لو أردنا الإسهاب والابحار فيما قاله الأوائل رحمهم الله تعالى من جزيل القول وبليغ المقال في الدين والإنسانيات وعلوم الحياة ومن الله تعالى نستمد التوفيق.



مهارات حرفية وصناعات
يدوية بدوية رعوية زراعية

المحاضر

أ. عبدالله عبدالرحمن

صحفي وباحث



مهارات حرفية وصناعات يدوية رعوية وزراعية في البادية والأرياف والجبال والواحات

بالإطلالة السريعة على التقسيم الجغرافي في الماضي نجد أن المناطق الصحراوية هي أساس الهجرة والمنبع الأصلي للسكان وسكانها من البدو الدائمي الترحال والنزوح إلى مناطق الكلأ والماء ولهم فيها مضارب صيفية وشتوية.

وللبيئة الصحراوية تأثير في سكانها من حيث الوظائف الملائمة للصحراء ومواردها فالرعي واستخراج الألبان ونسج الصوف وغزله وقطع الأخشاب وغيرها إضافة إلى عملهم في النقل البري عن طرق القوافل من الجمال بين المناطق وخاصة التي تمر بالصحراء.

أما المناطق الجبلية والريفية الزراعية فهي تعدُّ وسطاً بين الصحراء والساحل ويعتمد سكانها على الزراعة في المناطق الريفية، وتعدُّ المصدر الاقتصادي الأول لها.

كما أن للرعي في المناطق الجبلية أهمية وتعتمد هذه المناطق على الأسرة وإنتاجها من الصناعات اليدوية وتوجد بعض أشكال الزراعة فوق سفوح الجبال التي يعيش عليها السكان وهم الشحوح ولهم تقسيمات وأنساب عريقة.

وأخيراً المناطق الساحلية المتاخمة للبحر وقد نزح إليها السكان من البادية واستقروا في مناطق على الساحل حيث تتوافر آبار المياه العذبة وقد أثروا في البيئة البحرية وتأثروا بها واستمدوا منها وظائفهم ومهنهم التي اعتمدت على الأعمال الخاصة بالبحر.

وتجدر الإشارة إلى أن سكان المناطق الصحراوية والريفية والزراعية والجبلية والساحلية من أبناء الإمارات يتبادلون مع بعضهم البعض منتجاتهم وصناعاتهم وكان هذا التبادل يتم في معظمه قديماً عن طريق المقايضة في حين كان هناك استعمال لبعض أنواع النقود الأجنبية على نطاق ضيق وخاصة المسكوكات الذهبية والفضية.

كما أنه لم يمكن هناك فاصل بين أبناء كل تلك المناطق بل كان هناك تداخل وتجاور وتواصل وترابط دائم ووثيق فقد ارتبطوا برباط النسب والمصاهرة والدم فضلاً عن روابط الأخوة والعقيدة والوطنية والكفاح المشترك ولقد تضافرت الجهود وتلاحمت القبائل جميعها في الذود عن الوطن والعقيدة والأرض والعرض ليضربوا لنا المثل والقدوة وعلينا نحن الأبناء استلهام العظات والعبر من ذلك الماضي المجيد لنحافظ بدورنا ونكون خير

خلف لخير سلف.

إذن... تنوعت أنماط السكان الاجتماعية في الإمارات حسب حرفهم فهم مستقرون يسكنون المدن الساحلية ويعملون في الصيد البحري واستخراج اللؤلؤ والتجارة والنقل البحري وهم ريفيون يستقرون في القرى الزراعية التي توفرت فيها مياه الري ولا سيما في الواحات وهم بدو يطوفون الصحراء من مكان إلى آخر حيثما توفر الكلأ لقطعانهم.

وقد تميز أتباع كل حرفة من الحرف المذكورة بخصائص معيَّنة في حياتهم الاجتماعية والاقتصادية فرضتها حياتهم اليومية وصراعهم في سبيل الوجود. غير أن تلك الخصائص تكاد تقسم سكان الإمارات إلى مجموعتين رئيسيتين متميزتين هما مجموعة البدو ومجموعة الحضر.

ولقد أسهمت ظروف البيئة الطبيعية في الإمارات إسهاماً رئيسياً في خلق ظاهرة البداوة أو الترحل وعلى كل الأحوال ميزت الدراسات التي تناولت مجتمع الإمارات ثلاثة أنماط للقبائل البدوية فيها هي: أولاً نمط القبيلة البدوية المرتحلة التي تنتقل من موضع إلى آخر طوال العام ويشغل هذا النوع من القبائل رقعة واسعة من الأرض وأفرادها يكادون ينصرفون كلياً إلى تربية الحيوانات بأنواعها ولا سيما الجمال ويشمل هذا النمط من القبائل في الإمارات تلك التي كانت تعيش في أعماق الصحارى.

أما النمط الثاني فهو القبيلة التي كانت تمارس نوعاً من التنقل الفصلي بين أعالي الجبال والسهول المجاورة أو القمم العالية والمناطق الأقل ارتفاعاً، وهي الحركة التي كانت تمارسها بعض القبائل الرعوية حيث تتحرك في فصل الصيف نحو الشمال وخصوصاً إلى مرتفعات منطقة رؤوس الجبال في إمارة رأس الخيمة وسلطنة عمان حيث لا تزال المراعي تحتفظ بطراوتها، وفي فصل الشتاء البارد ينحدرون إلى الجهات الجنوبية الأكثر دفئاً أو إلى السهول المجاورة. وهذا النوع من القبائل يعنى بتربية الماعز خاصة والأغنام والأبقار على نحو أقل.

ونصل إلى النمط الثالث للقبائل البدوية التي تتأرجح بين البداوة والاستقرار وهذا النوع من القبائل هو الذي كان يمثل الغالبية بعدد أفراده في الإمارات.

وعلى أية حالة تشترك جميع أنماط القبائل البدوية المذكورة في خصائص اقتصادية واجتماعية تمثل مجمل بناها الاقتصادية والاجتماعية.

وحسب الباحثين فإن اقتصاديات البادية خير مثال على حيوية المجتمع في البادية فإذا كان الإنسان يتعرض للتقييم من منطلق مقدرته على التكيُّف مع البيئة المحيطة به وقدرته على خلق ظروف حياته وفق المعطيات الطبيعية التي وجد نفسه في مواجهتها يقف ابن البادية في هذه الحالة في الصفوف الأولى من المجتمعات الإنسانية التي تمكنت من قهر الطبيعة واستغلال كل مواردها المتاحة.

وإن التراث الثقافي المادي واللامادي لأهل الصحراء يعكس كفاح الإنسان في ضوء معطيات فقيرة فمن أجل إشباع هذه الحاجات عمل الإنسان على تكييف نفسه للظروف المتنوعة بفضل ما لديه من نظام ووسائل ثقافية وقد ساعد على تحقيق هذا التكيُّف قدراته غير المحدودة في تعديل أو تحوير ما يحيط به. فقد استطاع أن يقيم لنفسه المسكن في الصحراء وأن يحضر طعامه بصورة معينة وأن يستخدم بعض الأدوات والآلات المتاحة له في بيئته وأن يستخدم وسائل خاصة بالانتقال، ثقافة أهل الصحراء هي محصلة تفاعل النشاط الإنساني مع البيئة من أجل إشباع الحاجات الضرورية. مثل الحاجة إلى الطعام والمسكن والمأوى وتأمين نفسه ضد الأخطار الخارجية والداخلية في ضوء ما تجود به البيئة الطبيعية الشحيحة كما تعكس قدرته على الانتفاع بما تجود به بيئته في صنع مسكنه وتحضير طعامه وتوفير الأثاث اللازم لهذا المسكن وتوفير ما يلزم له ولمن معه.

وإذا كان التنقل وعدم الاستقرار هما أهم صنعتين اجتماعيتين تميز بهما النظام البدوي فإن هاتين الصنعتين اقتضتا أن تنطبع حياة البادية بطابع البساطة المتناهية مما جعلهم لا يهتمون إلا باقتناء ما يفي بضرورات الحياة اليومية.

لقد كان ما يحرص عليه البدوي متمثلاً في خيمة تؤويه من الحر والبرد وأن يمتلك عددا من الماشية يرعاها ويستفيد من حليبها وصوفها فإذا ما امتد بصره عبر الصحراء الخالية وجد في محتوياتها ما يكفل الغذاء لماشيته من دون عناء. وقد تجود عليه الصحراء في بعض الأحيان فيجد ما يصطاد به مستخدما بضع الأدوات المتوفرة التي لا تحتاج إلى مهارة عالية في استخدامها.

لقد كانت الخيمة (بيوت الشعر) أكثر الوسائل مناسبة لحياتهم المطبوعة بعدم الاستقرار فهي تتميز أولاً بخفة حملها كما أنها تتميز بسهولة نصبها ورفعها فضلاً عن أنها تصنع من نتاج الحيوانات التي يربونها (شعر الماعز).

وصناعة بيوت الشعر هي إحدى صناعات النسيج التي ظهرت وشاعت بين نساء البدو في الجزيرة العربية عامة. وقد اختلفت هذه البيوت بين بوادي الجزيرة عامة، من حيث النوعية، وخاصة في طريقة البناء. ويمكن تحديد ذلك باختلاف بيوت المنطقة الغربية لبادية الإمارات وتشابهها مع كل البيوت التي عرفتها بادية الجزيرة العربية عامة. وذلك عن النوعية الأخرى من بيوت الشباب التي استعملتها البادية في المناطق الشرقية للإمارات وكذلك سلطنة عمان.

وعموماً فإن أبرز تلك الاختلافات تمثلت في كون بيت الشعر في المناطق الشرقية يتكون مما يسمى بالجنوبي والمنباه والسناح والشرقي، ويتوسط العمود الذي يرفع البيت (المنباه) ويسمى (المعراض) والمحمار ويكون أفقياً، وتقوم أعمدة البيت المسماة (بالمجال) برفع المعراض على اثنين من الوسط والمجال يعتبر أرفع حطب البيت الجنوبي ما بين المجال والساميك و(المساميك) هي أعمدة صغيرة في كل أطراف البيت ما عدا الجنوب ومهمتها رفع أطراف البيت والحطب الجنوبي المسمى بنفس الاسم بالاشتراك مع المساميك تكون عادة من الحطب الدقيق في متن ساعدا اليد أطوالهن قامة واحدة.

وتتنوع البيوت الشرقية المعنية هذه بين بيت الشعر الذي يبنى غالباً في الشتاء، وبيت اليواني أي الشوال وبيت السميم ويبنى في القيظ (الصيف) مصنوعاً من سعف النخيل.

إن صناعة بيوت الشعر التي تعكس ثقافة نمط معيشي هي إحدى صناعات النسيج التي ظهرت وشاعت بين نساء البدو في الجزيرة العربية عامة. وتبدأ المرحلة الأولى لصناعة هذه البيوت بتجميع الصوف. واختير شعر الماعز دون غيره لأنه عندما يبتل وقت المطر يتماسك ويشتد على عكس وبر الإبل أو غيره من شعور الماشية التي تتراخى عندما يصيبها الماء. وقد يخلط هذا الشعر بالصوف المستخرج من شعر الخروف حتى يكتسب قواماً قوياً يجعله يقاوم الرياح والرمال وحرارة الشمس في النهار.

وإذا كانت البداية أو المرحلة الأولى في هذه الصناعة هي تجميع شعر الماعز وصوف الخرفان فإن هذه البداية لها تفاصيلها التي تكشف عن مهارات حرفية وفنية بالغة الدقة. وبعد ذلك تأتي مرحلة الغَزْل بأيدي النساء البدويات الخبيرات بواسطة المغزل وهو القضيب الخشبي بطول ذراع وفوقه قطعة خشب دائرية تسمى الفلكة المثقوبة والمسمار المعكوف المسمَّى بالفصمة.

وتعدد الأدوات ومهامها في إنجاز عملية السَّدى من بدايتها وحتى النهاية وبدورات مماثلة ومتتالية في حركة الغزل حتى تكتمل السدى.

وتلجأ النساء إلى استخدام طرق فنية عند نسج الشعر فقد تجتمع امرأتان إلى أربع ويثبتن في الأرض أربع أعمدة على زوايا مستطيلة تسمى (السَّدى) ويقمن بعد ذلك بربط خيوط الصوف الطويلة التي تكون ملفوفة على هيئة كرات أو دوائر صغيرة أو كبيرة ما بين هذه الأعمدة ثم يبدأن بالانتقال بين الخيوط ويعملن نسيجاً عن طريق مخالفة الخيوط من أسفل إلى أعلى في اتجاه أضلاع المستطيل. ولا تمر فترة طويلة حتى تكون الخيوط قد تحولت إلى قطع نسيجية طويلة تكون قماشاً خشناً أسود اللون أو بنياً يسمى «الفلائج». ويعتمد طول كل قطعة من هذا النسيج فضلاً عن عدد القطع المستخدمة في الخيمة الواحدة على مكانة مالك الخيمة وظروفه الاقتصادية. والحقيقة أن التفاصيل متسعة ولكن ما يجدر بالذكر هو أن أعداد قطع النسيج وأسماء كل واحدة تبقى ثابتة دائماً فإن نمط التطريز الحقيقي الموجود على كل قطعة يتنوع بحسب كل قبيلة وبحسب الوقت الذي استغرقته صناعة القطعة.

وإن عملية حياكة أنسجة الخيمة المتنوعة تستمر نحو عام من قبل سكان المدن والقرى المحاذية للصحراء إلى جانب أفراد القبائل البدوية ذاتها على نحو واسع ولكن أفضل النوعيات وأجودها هي تلك المستخدمة في خيام الشيوخ الآتية من الحوافر. والحق فإن كل امرأة بدوية فقيرة تقوم بصناعة وتجديد الأجزاد التالفة من خيمتها الخاصة فلا يذهب أحد إلى المدن لشراء مثل هذه الحوائج والمتطلبات.

ويسلم صاحب الخيمة الجديدة القطع النسيجية المتنوعة لنساء الأسرة اللاتي يقمن بخياطتها على النحو المطلوب تحت إشراف الأعين المتمرسة لأكثر السيدات المسنّات خبرة وإن عملية الخياطة هذه تتطلب الكثير من البراعة والدقة كيما تنصب الخيمة على نحو حسن دون السماح بأي فجوات أو ثغرات مهما كانت صغيرة في مواضع الخياطة.

ويعد المغزل واحداً من أبرز لوازم المرأة البدوية فهو يستخدم في غزل شعر الجمال وأصواف الخراف في أوقات الفراغ وهذه المغازل تكون دائمة الدوران حتى أثناء الحركة والترحال على ظهور الإبل فالمغزل جزء من المرأة البدوية لا يفارقها أبداً وتجري عملية الغزل بأن تصنع المرأة الصوف الذي تريد غزله في مكان قريب تحت ذراعها الأيمن أو على

صدرها حيث تهيِّئ الصوف الحافر للغزل بيدها اليسرى على نحو لا يتجاوز قدمين طولاً وتربطه بالنهاية السفلية من لولب المغزل ثم تدفع الصنادة (الكلاب) المثبتة إلى قمة المغزل ثم ترفع بعد ذلك ركبتها اليسرى إلى الخارج. وهذه الحركة تجعل المغزل يدور بسرعة حيث تمسكه المرأة على ارتفاع بيداها اليمنى بواسطة الصوف الملفوف على المغزل ذاته. وبعدما يتلقى المغزل شداً كافياً تلفه المرأة حول الجزء المنخفض من رأس المغزل كما أن الشيء المهم الثاني في حجر النساء هو «النول» اليدوي الذي تحاك به جميع أجزاء النسيج في الخيمة وتجعل المرأة وبناتها هذا النول دائم الحركة. فنساء الصحراء لا يقعدن دون عمل أبداً.

وسائل وأدوات البدوي الحياتية

❖ إن في داخل الخيمة التي هي منزل العربي المتنقل العديد من وسائل وأدوات البدوي الحياتية ففي وسط الخيمة عادة ما نجد قطعة منفوخة من الجلد وهذه ما يطلق عليها (القربة) أو (السقي) ويصنعها البدوي العربي من جلد الماعز أو الأغنام ويقوم برتقها من الجانبين بخيوط دقيقة جداً حتى لا يترك المجال لتسرب المياه منها ثم يترك فتحة من أحد الجوانب لنزول الماء وبعد ذلك يقوم صاحبها بربط الجزء المفتوح وتعلق القربة لتمكين أي فرد من الأسرة من الحصول على حاجته من الماء منها، ووضع القربة في وسط الخيمة لا يتم عشوائياً وإنما وراء ذلك حكمة فالخيمة مفتوحة من الجانبين ونسمات الهواء تنساب من وسط الصحراء هذا التيار يقوم بتخفيف وتبخير الماء في سطح جلد الماعز ويساعده على تبريده فيتحول الماء إلى البرودة فيشربه البدوي بارداً في جو يلفح الأبدان. ويمكن تحديد أثاث المنزل في البادية ببعض الفراسن من صوف الأغنام فهي المتاحة لديه في البيئة كما يوجد لديه المطارح وتصنع من القطن والقماش كما توجد بمنزله الدلة والتارة والمحماس والمنحاز والمندبان وهي عادة من الطب يشبه السرير المرتفع ويوضع عليه الزاد.

وتحدد أدوات الماء بالقرب المصنوعة من جلد الماعز والهبان من جلد الماعز والهبان من الجلد وتحفظ في القهوة كما وجد لدى البدوي أيضاً القدور والصنوان للضيافة والغدان وهو عبارة عن خشبة معلقة في نصف البيت ويوضع عليها الملابس والمطارح والساحة والخرج والياعد وهناك أيضاً المحصين ويوضع فيه حاجات الطبخ.

وغالباً ما تكون قرب المياه في موضع قريب من حجر النساء وموضوعة على طبقة كثة من الأغصان كي تبقى باردة وفضلاً عن القراب هناك الدلو الجلدي والحبل ويستخدمان في سحب الماء من البئر وتثبت في وسط الدلو قطعتان خشبيتان على شكل صليب لمنع انفلاق الدلو عند الملء، والدلو الكبير أو الحوض المنصوب على أرجل خشبية تستخدم لسقاية الجمال والماشية وهناك «الراوي» وهو مخزن للماء أكبر حجماً من الدلو والحوض ويستخدم لجلب الماء من الآبار البعيدة، وأخيراً يجد المرء المرجل أو المنصب المرجاجة ثلاثي القوائم حيث يتدلى إلى أسفله جلد الماعز المهيأ لصناعة اللبن «الخاثر» وغالباً ما يرى المرء ذبيحة مهيأة للسلخ فوق هذا المنصب.

تعتبر موادر المياه وهي أساساً الآبار مفاتيح الصحراء وبوصلة الحل والترحال للقبائل البدوية كما أنها هي المسؤولة عن توزيعهم في بقاع الصحراء المترامية الأطراف. وبجانب الآبار هناك الأودية والسيول والبرك التي تحتفظ بالمياه لفترة غير قصيرة في فصل الأمطار وإن تواجد الأودية والسيول وامتدادها في الصحاري على نطاق واسع هو الذي يمكن القبيلة الرعوية من الانتشار على رقعة واسعة من الصحراء في فصل الشتاء والربيع بدلاً من التمركز حول الآبار أو النهيرات كما يحدث في فصل الصيف وتفوق أهمية الأودية والسيول في فصل الأمطار عن أهمية الآبار.

ولابن البادية طرقه الخاصة للتعرف على مواقع المياه الجوفية فهو يحفر حفرة دائرية ويستمر في الحفر إلى أن يعثر على الماء ويبدأ في استغلال هذه المياه ونزحها إلى خارج البئر.

ولقد اهتدى إلى الجلد وصنع منه الدلو كما أشرنا ومن ألياف كرب النخيل في صنع حباله وبالحبل والدلو تمكن البدوي من الحصول على كميات وافرة من الماء تكفيه وتكفي قطعانه في أغلب الأحيان.

رحلة الشتاء والصيف:

إن الغرض الأساسي من الهجرة الدائمة للقبيلة البدوية هو البحث عن المرعى ولا بد أن يكون البحث مستمراً لأن طاقة المرعى محدودة ولا يمكن المكوث في مرعى معين أكثر من أيام معدودات. وتحدد تحركات القبائل البدوية وهجراتها فترات سقوط الأمطار وبالتالي

توزيع المراعي في الصحراء وفي العادة فإن الحركة الشتوية تبدأ من أواخر شهر نوفمبر ولغاية مارس. أما الهجرة الصيفية أو هجرة العودة فتبدأ في أوائل يونيو وتترك العشائر البدوية جوف الصحراء عائدة إلى منازلها الصيفية بالغرب من الواحات أو مراكز العيون والآبار وتمتد فترة الإقامة الصيفية من أوائل شهر يونيو حتى أوائل نوفمبر.

وتقول بعض المراجع أنه استنادا إلى الضرورات الصحية يتم تغيير أماكن نصب الخيام كل ثمانية أيام أو عشرة أيام أو في شهرين على الأكثر ويكون الكلأ من دوافع ذلك أيضاً. إن تغييراً عادياً من هذا النوع يتطلب مسيرة تتراوح بين عشرة إلى ١٢ ميلا ولا يطلق على هذه المسيرة لفظ الهجرة.

وعندما يحين موعد الانتقال يتم فتح الخيام حيث ترتب وتوضع مع اللوازم الثقيلة الأخرى على ظهور الجمال وتعد الذكور من الجمال الأشد والأكثر تلاؤما مع هذه المهمة، أما اللوازم الأخف والماء الاحتياطي فيوضع على ظهور النوق ويركب أفراد الأسرة على ما تبقى من الجمال وتكون النساء في هوادج مظللة بأنسجة صوفية أو قطنية؛ فهذه تحميهن من الشمس وأعين المتطفلين ويسير الرجال في الأمام.

إن عملية الارتحال في بادية الإمارات كانت تتبع طرقاً معينة لا تكاد تتغير، وتمر هذه الطرق في العادة بآبار المياه. والواقع أن أي قبيلة لم تكن تنفرد بمراعٍ معينة بل كانت المراعي مشاعة.

وتتجلى الصناعات الصوفية التقليدية في الأدوات التي يستعملها البدو للجمال وهي باختصار... (**الخناقة**) شريط عريض مشغول من خيوط الصوف بأشكال هندسية ويوضع على رقبة الجمل.

(**الخطام**) وهو أيضاً من أشغال الصوف اليدوية ويستعمل لشد الأمتعة والأحمال على ظهر الجمل.

و(**الشداد**) وهو مصنوع من الخشب على هيئة سنم الجمل ويوضع على قطعة من الصوف تسمّى قطع شداد وتثبت فوق ظهر الجمل ليوضع عليها الخرج والساحة.

(**الساحة**) وهي قطعة كبيرة من الصوف عليها رسومات ونقوش مختلفة يوضع عليها الخرج. و(**الخرج**) عبارة عن قطعة كبيرة من الصوف المنسوج لها جيبان كبيران توضع على ظهر الجمل وتتدلى من الجانبين حيث تحفظ بداخلها الأغراض.

(**الشمال**) ويعمل مع الشداد ليمسك به ضرع الناقة ويستخدم لحفظ الحليب للصغار ويربط بالشداد. (البنيات) وهو شريط من الصوف العريض تتدلى منه شرائط أقل عرضاً وتخاط على خرج الجمل كزينة له و(**الطرابيش**) وهي عبارة عن خيوط ملونة تجمع بشرائط رفيعة وتستخدم كزينة الجمل.

بين البداوة والاستقرار
«تراث ومأثورات حافلة»

❖ لقد أشرنا ضمن استعراضنا فيما سبق لتفاصيل بيت الشعر البدوي وانسياب الحياة البسيطة الحافلة المعبرة لأصحابه من أبناء الصحراء منبع سكان الإمارات الأصليين - أشرنا- إلى أن حياة القبائل البدوية في دولة الإمارات تأرجحت بين البداوة والاستقرار، الأمر الذي حمل أحد الباحثين على القول «بأنه خلافاً لبقية جهات جزيرة العرب ليس هناك حدود واضحة بين البدو الرحل والسكان المستقرين في دولة الإمارات حيث كان غالباً تقضي القبائل البدوية جزءاً من العام فقط في الصحراء في رعي حيواناتها.

ولم يكن استنتاج هذا الباحث بعيداً عن الحقيقة... فالواقع أن التنافر التقليدي المعهود بين البدو وجيرانهم الزراع لم يكن له وجود في الإمارات، بل كان هناك نوع من التعاون المشترك بينهما وقد أصبح لكل قبيلة من القبائل البدوية فرع مستقر إما في الأراضي الزراعية أو في المدن الساحلية ومن النادر أن تكون القبائل البدوية المتواجدة ضمن دولة الإمارات بدوية بكليتها.

كما أن حالة التميع بين البداوة والاستقرار سمة بارزة فكثيراً ما يستقر أفراد القبيلة عدداً من السنين ثم يعودون إلى حالة الترحال والاستقرار حسب فصول السنة ولذلك فقد كان أشباه الرحل أو أنصاف المستقرين يمثلون دائماً الغالبية الكبرى بين بدو الإمارات وبطبيعة الحال فإن الزمن كان في وصف الاستقرار.

وهكذا يتضح أن الاقتصاد البدوي في دولة الإمارات لا يقوم على الاتجار بالحيوانات ومنتجاتها من الأصواف والجلود والألبان فحسب بل يعتمد أيضاً على العمل في حرف أخرى.

فقد يؤجر البدوي خدماته إلى الزراع أو إلى تجار اللؤلؤ أو إلى صيادي السمك. ومما ييسر له القيام بتلك الأعمال امتلاك بعض رؤساء القبائل البدوية الموسرين لبساتين النخيل في القرى الزراعية ولمراكب صيد اللؤلؤ أو صيد الأسماك في المدن الساحلية، وفي العادة فإن أمثال هؤلاء الملاك يستفيدون من خدمات أفراد عشائرهم.

ومن الحرف الأخرى التي كانت تساهم في اقتصاد الفرد البدوي جمع الأحطاب وبيعها لسكان المدن، ولا سيما المدن الساحلية، وهي من الحرف الهامة خصوصاً بالنسبة للبدو

والفقراء.

وكان عدد من العشائر البدوية يعمل بنقل البضائع التجارية عبر الطرف الجنوبي الشرقي من الجزيرة العربية. إضافة إلى النقل الداخلي بين الإمارات والتي لم تقتصر على البضائع والمنتجات والاحتياجات المعيشية الاستهلاكية. بل شملت نقل العائلات والأفراد وخاصة من المدن الساحلية في فصول الصيف من كل عام للاصطياف بين القرى والواحات الزاعية. ولكل هذه الأنشطة تفاصيل لاحقة في فصول قادمة بإذن الله.

لقد كانت أعداد البدو من قبائل الإمارات تمثل نسبة ضئيلة من مجموع السكان حتى عهد ما قبل البترول والازدهار الاقتصادي المعاصر في إمارات الدولة وقبل أن تتولى الدولة مهام توطين العشائر الرحالة.

فلقد قدرهم لوريمو في «دليل الخليج» في أوائل هذا القرن بحوالي ٨٠٠٠ شخص. كما قدر مجموع السكان المستقرين يومذاك بحوالي ٧٢٠٠٠ نسمة. بينما بلغ مجموع البدو حسب تقديرات عام ١٩٦٨ حوالي ١٢٥٠٠ نسمة وبلغ مجموع السكان حسب التقدير المذكور حوالي ١٧٩٠٠٠ نسمة.

يفيدنا الدكتور شاكر خصباك بناء على ما تقدم «بأن العلاقات بين الرحل والحضر ضمن دولة الإمارات العربية المتحدة هي علاقات سليمة أساسها المصالح المشتركة. فملاك الأراضي الزراعية الذين يقيمون في القرى في حاجة إلى أيد عاملة لاقتطاف ثمر البلح في أوان نضجه وقت الصيف وهم يجدون في الأيدي العاملة البدوية خير معين. وبالفعل فإن عدداً من أفراد القبائل البدوية يهجرون وقت الصيف حياة الترحل ويتجهون إلى القرى الزراعية للعمل في جني التمر.

كذلك فإن تجار اللؤلؤ في المدن في حاجة إلى عمال لصيد اللؤلؤ ومن الممكن أن يتولى ذلك أفراد القبائل البدوية لا سيما وأن فصل صيد اللؤلؤ هو فصل الصيف.

أما أوجه العلاقات الاقتصادية الأخرى التي تجمع بين البدو وسكان القرى المستقرين فتتمثل في حاجة كل منهما إلى منتجات الآخر. فالبدو في حاجة إلى التمور والحبوب وبعض المحاصيل الزراعية الأخرى وسكان القرى في حاجة إلى الحيوانات الحية ومنتجاته من الأصواف والجلود.

الصناعات والمنتجات ومواد الاستهلاك المعيشية

لقد كان بيت الشعر البدوي كما عرفنا تفاصيله من قبل هو إحدى صناعات النسيج التي ظهرت وشاعت بين نساء البادية ولقد كان مألوفاً بصفة عامة أن ترى كبيرات السن منهن بصورة أخص وفي أيديهن المغازل أينما ذهبن سواء في بيوتهن أو جلسات سمر أو في زيارة للأهل والأقارب. وبيع غزل الخيوط ولفها على (السدى) تنسج بيوت الشعر وكذلك كافة احتياجاتهن واحتياجات أسرهن من ملابس ومفروشات وأدوات، مستخدمات في ذلك أدوات بدائية تتكون كما أشرنا من المغزل والتغزالة والسدو والمدرة غيرها من الأدوات البسيطة ومعتمدات على مادة صنع مستخرجة من أصواف الأغنام.

ويوضح الشاعر محمد بن سعيد الهلي بعض تلك الصناعات المنزلية ومنها (العدل) ويعمل من الصوف ويزخرف بألوان بيضاء أو حمراء ويستخدم في حفظ الملابس. وكذلك (العروك) التي تصنع إما من الشعر الأسود أو «اليواني» وتستخدم لحفظ الأواني و(المحصين) ويصنع من خوص سعف النخيل لضم الأواني. و(العبيبة) وتعمل من جلد الخروف الكبير وتفتح من الخلف وتستعمل وتفتح من الخلف وتستعمل لحفظ الأرز (العيش) أو البر (القمح) ، و(الهبان) ويصنع من جلد الظبي الصغير أو الثعلب أو الماعز الصغير (الصخلة).

ويستخدم (هبان) الصخل والظبي لحفظ التمر أو البر أما هبان جلد الثعلب فهو لحفظ القهوة. بعد ذلك (الظرف) ويصنع من جلد الضب أو جلد الظبي الصغير جداً أو الماعز ويوضع فيه السمن، و(المورس) ويعمل من ساق الحوار ويستعمل للورس.

إذن فإن دباغة الجلود أيضاً حرفة محلية بدوية إذ يتم الانتفاع بجلود الحيوانات بعد ذبحها فتؤخذ وتنظف ويزال عنها الشعر ثم يوضع عليها الملح وتجفف في الشمس فترة معينة ثم تؤخذ بعدها ويصنع منها قرب الماء والدلي والهبابين والنعل وغيرها بعد أن تدبغ بالقرط.

لقد استفاد البدوي من كافة الوسائل التي أتاحتها له البيئة الصحراوية وأثبت أنه إنسان حضاري لم يقف مكتوف الأيدي ويركن للراحة بل اكتشف واستخدم ذكاءه في تصنيع العديد من المنتجات سواء النباتية أو الحيوانية.

استخدم هذا البدوي جلود الحيوانات لتوفير احتياجاته من الملابس والأواني المنزلية

لحفظ الماء والشرب وحفظ الطعام وأواني حفظ السمن وعسل النحل والألبان والدلو المصنوع من الجلد الذي يرفع به المياه من قيعان الآبار.

ولم تقتصر استفادته من الناقة والمعاز والحيوانات البرية الأخرى على ألبانها ولحومها بل استفاد من شعرها وجلودها أيضاً في جوانب متعددة ساعدته على تلبية جزء كبير من احتياجاته في بيئته الصحراوية.

ويوضح الهلي نائب رئيس مجلس إدارة جمعية إحياء التراث الشعبي بالدولة أن من الصناعات الجلدية البارزة في خيمة البدوي (القربة) التي تصنع من جلد الماعز أو الخراف الكبيرة وكذلك السعن الشبيهة بها ولكنها تعد من جلد الماعز أو الخراف الصغيرة. وهناك (السقي) و(المقرص) وهي صناعات متشابهة وإن اختلفت أحجامها وأشكالها، وتستخدم في صناعتها (الأرطة) ويسمى (العثم) لتليين الجلد فقط وكذلك (الصل) والذي يستخرج من كبد الأسماك وأيضاً (الغلقة) وهي شجرة بحرية وتستخدم في إزالة الشعر عن الجلد قبل دبغه بالقرط والقرط نفسه يستخدم لتغليظ الجلد وتطهيره من الرائحة.

ويمكن تقسيم أجزاء القربة أو السعن إلى المثراة وهي من الخلف ثم الصدر وهو عند اليدين فالرقبة (رقبة الماعز) والبطن وهو بين المثراة والصدر ثم الظهر والدرك المعمول من الشعر والحبال ويربط في المثراة. وتستخدم القربة لحفظ الماء ولبن النياق الطازج (الحليب).

أما (السقي) فيستخدم في صناعة الروب الحامض و(المقرص) يستخدم في ترويب اللبن وهو من نصف (السقي).

و(الوكا) يكون خيطاً من الصوف القوي يربط به (ثم) القربة أو السعن أي فوهتها وكذلك الأمر للسعن والمقرص.

ومن الصناعات النسيجية اليدوية أيضاً (الزرابيل) الجوارب والبشوت والوزرة. ولقد برع أهل المنطقة قديماً في صنع الخناجر بأحجام وأشكال مختلفة كما صنعت السيوف وتخشيب البنادق والبارود وذلك بصنعه من فحم شجر الأشخر والكبريت والملح كما صنعت أيضاً الطلقات.

ومن صناعاتهم أيضاً القداحة وهي الصلبوخ، والقراعة وهما حجران أشبه بالجرانيت

والرخام وبينهما مادة كالحرير تستخرج من ثمرة الأشخر أو فتيل من القطن يوضع بينهما لإشعال النار.

وقبل الخوض في تفاصيل بعض الصناعات البارزة نشير هنا إلى أن لباس الرجل البدوي يشتمل على ثوب طويل مصنوع من القطن هو (الدشداشة) وعلى كوفية وعقال وحذاء خشن مصنوع من الجلد، كذلك يشتمل على عباءة مصنوعة من الصوف الغليظ يطلق عليها اسم البشت، والذي يتساءل عنه بعض الباحثين متعجبين عما إذا كانت هذه العباءة تتسبب في عرقلة حركتهم وإعاقة انطلاقهم بين الوديان والجبال والواحات والرمال الناعمة المتحركة التي تشبه البحيرات؟ إن الرد بسهولة سيفضي إلى مبررات استخدام العباءة فالصحراء ساخنة كالجحيم وباردة كالصقيع. في الصيف تشتد درجة الحرارة فيحتاج ابن الصحراء إلى ما يغطي جسده ويخفف غلواء حرارة الشمس المحرقة وكثيراً ما يشاهد البدوي وهو يستظل تحت عباءته على دعامتين ثم يستظل تحتها وكأنه تحت خيمة متنقلة ينصبها حين يشاء وحيثما يريد.

أما في الشتاء فإن قطعة الصوف العريض التي اسمها «البشت» تكفي فرشاً دافئاً لصاحبها وغطاء محكماً لا تخترقه البرودة ولا هبوب الرياح.

في الماضي كان البدوي العادي يقتني عباءة واحدة ويرتديها صيفاً وشتاء وتظل معلقة على كاهله طوال خمس سنوات دون تغيير.

كان (الخنجر) مع كونه للزينة فهو آلة حرب يلبسها الغالبية، وخاصة كبار القوم مع سواها من السلاح وهي البندقية والسيف والرصاص في المحزم، وهو جلد يصنعه الصناع، له مواضع يستقر فيها الرصاص كأنه قلادة منضودة له (بازم) و(بناو) لشده على بطن لابسه والرصاص يتكون من أوعية مسبوكة يجعل فيها البارود ثم قطعة رصاصة ويقال لهذه الأوعية الصفر المغلفة على كبريت في طرفها الأعلى يقال لها (القمعة).

ومن لباس البدوي (الخزام) يجعل فوق السفرة الملفوفة ويشد على الرأس فالتسقط عند ركض الإبل وسمي خزاماً لأنه يخزم الناقة والبعير.

❖ أما ملابس المرأة البدوية فهي بسيطة في شكلها طويلة القدمين وتغطي كل جسدها، وترتدي المرأة البدوية أزياء مختلفة تتكون من الكندورة (فستان) والشيلة (غطاء الرأس) والسروال، وعموماً تميل ملابس المرأة البدوية إلى الألوان الصارخة أو الزاهية وهي على

العكس من الرجل الذي تتميز ملابسه بالألوان الهادئة والأقمشة الخفيفة في الصيف الحار وملابس ثقيلة في الشتاء البارد الجاف.

والمرأة البدوية تفضل أن تلبس الملابس ذات الألوان الأحمر الفاتح أو اللون الأصفر أما كبار السن من النساء فإنهن يفضلن الألوان القاتمة وبالأخص اللون الأسود الذي بالنسبة لهن يعتبر مثالاً للمرأة الناضجة النظيفة ذات العفة والطهر وذات الذهن المتفتح الذي يشارك الرجل همومه وحياته ونشاطه الاقتصادي في مجتمعه الصحراوي.

وتستخدم المرأة البدوية البرقع الذي يغطي قصبة الأنف والنصف الأسفل من الوجه.

وتتزين بالحلي والتي هي غالباً من الخرز وأما الذهب فهو نادر ولا يتوفر إلا عند كبار أفراد القبيلة، وبعض النسوة يستخدمن الفضة بدلاً من الذهب. وتستخدم المرأة كحل العين والحناء لتخضب كفيها وقدميها للزينة وفي كثير من الأحيان تجلب هذه الأمور من القرى المجاورة لها والمناطق الساحلية.

أما فيما يتعلق بملابس الأطفال فإنه ليس هناك اهتمام بها وذلك يعود إلى فكرة الحسد التي يؤمن بها الكثير من أهل الصحراء -كما تفيد بعض المراجع- فتجد الطفل يلعب في الخارج حافي القدمين ملابسه متواضعة.

وكما أشرنا سلفاً في سياق العرض لتفاصيل بيت الشعر فإن الأثاث كان يقتصر على الضروريات من الأمتعة كالأفرشة البسيطة والحصران وبعض الصحون والأواني والحقائب المصنوعة من الجلد لحفظ المؤونة ونتاج الحيوانات غير أن بعض البدو الأثرياء يتحفظون بعدد من السجاد ولعله هو الدليل الوحيد لتميزهم بالثراء عن بقية أفراد عشيرتهم.

صناعة الألبان ومشتقاتها وغذاء البادية

❖ عودة إلى المنتجات والصناعات البدوية وقبل التطرق إلى طعام وشراب أبناء البادية نتوقف هنا مع صناعة الألبان المختلفة بالطرق التقليدية التي درج عليها أجدادنا في الإمارات وتفننوا في استخراج مشتقات عديدة منها اليقط والسمن واللبن الرائب وشراب اللبن الطبيعي الصحي.

وإذا ما تجاوزنا هنا لبن النياق أو حليبها على ذكرها عند الحديث عن سفينة الصحراء في موضوع مستقل.

فإن المصدر الأول لمشتقات الألبان هو حليب الأبقار والمصدر الثاني في البوادي والواحات هو الأغنام ونظراً إلى أن أعداد الأغنام أكثر تكون كمية المحصول منها أكثر إلا أن ألبانها لا ترقى إلى مستوى دسم حليب الأبقار، ومع ذلك فإن ألبانها هي المصدر الأكبر للحصول على مشتقات الألبان.

إن هذه الصناعة ينبغي ولا شك أن تمر بمراحل بعد الحصول على الحليب حيث كانوا يقومون بجمعه في قدر الصباح والظهر والمساء ويضاف إليه نسبة من اللبن ثم ينقل إلى إناء كان في الماضي يصنع من جلد الماعز. وفي اليوم التالي وعادة ما يكون في وقت مبكر قبل أن تصحو الطيور تقوم الأم بعملية الخض لمدة طويلة في (السقي) ذهاباً وإياباً إلى أن يفصل الدسم عن اللبن وبهذا يتم الحصول على الزبدة (الكامي) ويستيقظ الأطفال من نومهم ويتناولون قطعة الخبز مع الزبدة التي استخرجت للتو من عملية الخض وينعمون بإفطار شهي طازج صنع في الحال.

وبعد أن يتم استخراج الزبدة (الكامي) تجمع الكميات الباقية على مدى الأسبوع إلى أن يأتي يوم الجمعة فتقوم بإذابة الزبدة للحصول على كمية من السمن تستخدم في الأكل طوال الأسبوع. وفي الماضي كان البدوي يعرض جزءاً منها في السوق للحصول على ما يحتاجه من ملابس الأطفال وما يحتاجه من الأغراض.

وللحصول على «اليقط» وهو من المشتقات المهمة للألبان يجفف (الكامي) تحت حرارة الشمس طوال اليوم وفي المساء تكون المادة مخلوطة «بالبزاز» وهو عادة ما يكون من (الجلجلان) قد تحولت إلى يقط وهو مادة صلبة يقبل على تناولها الأطفال بشهية مفتوحة.

أما طريقة الحصول على الجبن فهي سهلة لا تحتاج لأكثر من خلط قطعة من جدار معدة

العجل بعد تجفيفها داخل كمية من اللبن وعلى وجه الخصوص حليب الأغنام ولا يحتاج الأمر لأكثر من ليلة واحدة يتحول الحليب بعدها إلى قطعة جبن.

أما غذاء الصحراء فهو غذاء بسيط متواضع في مكوناته وعناصره. ويعتبر الأرز من أهم وجباتهم الرئيسية، ويحصلون عليه من القرى والمناطق والمدن الساحلية. والطعام يأخذ قيمة مبالغاً فيها والسبب يعود إلى ندرة الموارد الغذائية وبخاصة الطعام الدسم مثل اللحوم، وتتصل أهمية الطعام بقيم الكرم والضيافة التي تمثل أهم القيم التي يتمسك بها البدوي في علاقاته مع الآخرين. وتتصل قيم الضيافة والكرم بطبيعة العيش في الصحراء وذلك لأنها تحل كثيراً من مشاكل البدوي مثل صعوبة السفر والجوع والعطش والعزلة والأمن.

وحياة البدوي كما ذكرنا بسيطة جداً كما تنعكس في مأكله وملبسه ومسكنه، فوجبة البدوي الرئيسية (أي الغذاء) تتكون من التمر واللبن والأرز (العيش) وقلما يؤكل اللحم أو السمك، وقد يصيدون الأرانب والغزلان واليربوع وطيور العبر.

وفي أوقات المجاعات قد يلتقطون الجراد ويتناولونه على هيئة قديد. أما الشراب؛ فأهم أنواعه القهوة والشاي وإن كانت القهوة تحظى بمكانة كبيرة بين أبناء البادية. (كما سنأتي على تفاصيلها لاحقاً).

ويحمل أبناء البادية في تنقلاتهم الماء والطعام على ظهور إبلهم ويشتركون في الزاد والطبخ كل خمسة أشخاص أو أقل أو أكثر على حدة ويجتمعون في الصباح والمساء على القهوة كل القافلة أو بعضها إذا كان عدد المسافرين كثيراً ويقال للمشتركين في الزاد (أخو) ووعاء الزاد (العاروك) ووعاء الماء (السعن) أو (القربة) وهما من جلد الأغنام فإن كان وعاء الماء قديما قيل له (شن) والشن محبوب في الصيف لتبريده الماء وتعليق الماء على الراحلة (توشيح).

المعارف والخبرات والمكان والزمان والأثر

❖ عودة إلى ما بدأنا به وهو هذه الجزيئة من بحثنا في بحر مأثورات البادية في الإمارات والمتعلق بالصناعات والمنتجات والمعارف والخبرات البدوية تشير بعض المراجع إلى أن البدوي على حظ قليل من المعرفة التكنولوجية وتنحصر معرفته في بعض الأدوات والآلات

التي استخدمها الآباء والأجداد وهو لا يفكر في رفض الآلة ما دامت تفي بأغراض الحياة اليومية.

هذه الأدوات التكنولوجية لا يحتاج استخدامها إلى مهارة عالية والتدريب عليها سهل وميسور ويتطلب حداً من القوة الجسمية والمعرفة العلمية وهي قليلة بشكل عام.

ثم إن النشاط الاقتصادي لابن الصحراء يعتمد على الرعي وهذا بدوره لا يحتاج إلى التكنولوجيا عند العاملين في الزراعة أو لمن يعمل في المدينة.

الجهد في النشاط الرعوي جهد عضلي يعتمد على حركة الإنسان بالدرجة الأولى وليس على الآلة التي يستخدمها هذا الإنسان.

لكن قلة المعرفة التكنولوجية عند الإنسان البدوي لا تعني أن من يسكن الصحراء معرفته العامة محدودة بل على العكس من ذلك لقد أثبت هذا الإنسان أن لديه القدرة على إتقان هذه الأمور التي لو أتيحت له الفرصة لدراستها والتعرف عليها عن قرب لفهمها وأبدع فيها والقول للدكتور محمد الحداد في بحث له بعنوان «التغيير والثبات في ثقافة البادية».

❖ منها قدرته الفائقة في معرفة المكان والزمان. إن هناك دروباً خاصة يعرفها البدوي في الصحراء يتنقل فيها إبان فترة الصيف سعياً وراء الأراضي الرعوية الغنية بمائها وعشبها ويستدل على هذه الدروب بطرق مختلفة إما بشكل الأرض واستوائها أو بما فيها من تلال وركام.

والمعرفة لا تقف عند معرفة الأماكن التي يكثر فيها العشب بل لديهم خبرة في معرفة أنواع الأعشاب في كل منطقة من المناطق التي يرتادونها. بل إنهم يعرفون الأماكن الرعوية ويسمونها بأسماء الأعشاب التي تكثر فيها أو أحياناً باسم الآبار الموجودة فيها باسم القبائل التي تقطنها أو تملكها.

أمَّا الزمان فلهم وسائلهم التقليدية وجميعها تعتمد على التغيرات الفصلية وحركة النجوم في السماء وسقوط الأمطار والتي على ضوئها يحسبون تحركاتهم وراء العشب والماء بالإضافة إلى محددات الطبيعة مثل ضوء النهار أو ظلام الليل ودورة القمر والشمس والنجوم. فمع أول ضوء للنهار يكون حلب الماشية، ثم يلي ذلك تتابع الأحداث كتحركاتهم إلى المراعي القريبة من مخيمهم. أما انتشار الساعات؛ فإنه دخل متأخراً في حياتهم نتيجة ارتفاع مستوى المعيشة.

أما معرفتهم لمواقيت الصلاة فإنهم يستخدمون ظل الشيء معتمدين على الشمس، غير أن البدوي كثيراً ما يحمل نظرة غيرة محددة للوقت والمسافة؛ فلأن الوقت متسع أمامه فستجده لا يتقيد بتحديد ساعة وصوله إلى المكان في ضوء الدقائق أو حتى الساعات.

وإذا سألته عن مسافة معينة فإنه لا يستبعدها وإن كانت قريبة ويقول لك على سبيل المثال (حذفهَ عصا) لتدل على القرب.

لقد استثمر ابن الصحراء كل معطيات بيئته والعوامل الكونية المحيطة به بسلاح الخبرة والمعرفة والتجربة المتوارثة أباً عن جد.

صناعة الفخار

تعدّ صناعة الفخار من الحرف التي اهتم بها أبناء المنطقة منذ القدم؛ إذ تدل التنقيبات الأثرية التي أجريت على أن صناعة الفخار كانت منتشرة منذ آلاف السنين لوجود المواد الخام الصالحة لهذه الصناعة، واحتياج السكان إلى الأدوات الفخارية في طهي الطعام وحفظ المياه.

ويختلف الطين المستخدم في صناعة الفخار بحسب المنطقة التي يجلب منها، فالطين المستخدم في دولة الإمارات هو الطين الأحمر والأخضر والأصفر، ويتم خلط الأنواع السابقة مع بعضها بنسب معينة.

طرق عمل الفخار

هناك ثلاث طرق للعمل هي:

١- التشكيل عن طريق عمل نماذج مفردة حيث تعمل كل قطعة باليد على حدة.

٢- استخدام القوالب، حيث يعمل لكل آنية قالب تصب فيه العجينة وترفع من القالب بعد تشكله.

٣- استخدام الدولاب «العجلة» وذلك بوضع الطين في دولاب يدور، وتشكل الطينة أثناء الدوران من أعلى وأسفل إلى أن يتم الشكل المطلوب.

وفي السابق كان الحرفي والفخاري يقوم بكل العمل في الورشة، الجلب والإعداد والتحضير والصنع والتوليف والحرق.

وبعد أن زادت كثافة العمل احتاج الحرفي لمن يساعده حتى يتمكن من تلبية الطلبات

وزيادة الإنتاجية، فأصبح العمل بالورشة يقوم به أكثر من شخص، وأدى ذلك إلى توزيع العمل وفقاً لكل مرحلة، وأصبح هناك نوع من التخصص في العمل، وأهم الوظائف التي زيدت نتيجة لذلك هي:

١- **الصناع**: وهو الحرفي الذي يقوم بصناعة الفخار.

٢- **المولّف أو المشطّب**: العامل الذي يتدرب على الصناعة ولا يتقنها، فيقوم بعمل الأشياء البسيطة مثل التوليف والتشطيب النهائي للإناء.

٣- **المساعد**: الذي يقوم بتجهيز الطين وتحضيره، ويساعد في نقل الأواني وصفها داخل الورشة/ والفرن عند الحرق.

يمكن إضافة دور المرأة وهو عمل النقوش التي تضفي على المصنوعات الفخارية جمالاً وروعة، خاصة فيما يتعلق بالاستعمالات المنزلية النسوية.

بعد جلب الطين من مكان وجوده بواسطة عصا «القصار» وذلك لتنعيمه مما يساعد على نخله، وبعد ذلك يكون جاهزاً لعملية الإعداد.

طريقة تعلم الحرفة

ويتم تعلم الحرفة عن طريق الوراثة، وبذلك تنتقل الحرفة من جيل إلى آخر في الأسرة الواحدة، ويتم ذلك بأن يأتي الصانع بأحد أبنائه أو كلهم للعمل معه في تعلم الحرفة عن طريق المشاهدة، وتأخذ فترة المشاهدة هذه مدة أسبوع إلى شهر، ثم بعد ذلك تأتي مرحلة المساعدة عن طريق أن يطلب الحرفي «الصانع» من ابنه أن يقوم بمساعدته في نقل الأواني الجاهزة لتوضع في مكان معين في الورشة لاتصله الشمس حتى تجف، ويساعد والده كذلك في أن ينقل له الطين ويجهزه للعمل بعد التحضير، وهذه الفترة تأخذ ما لا يقل عن شهرين إلى ٦ أشهر، ثم بعد ذلك تبدأ أولى المحاولات من قبل الابن بأن يقوم بالتوليف والتشطيب، وخلال تلك الفترة يتدرب على صنع وعمل النماذج الصغيرة مثل الفنجان والكأس والصحن، وإذا أتقن العمل بدأ التدرب على صنع النماذج الكبيرة.

الصناعات السعفية

الصناعات السعفية أو صناعة الخوص واحدة من أهم الصناعات التقليدية التي تنتشر في الإمارات خاصة في المناطق التي يوجد فيها النخيل.

وقد كان الخوص في الماضي من ضروريات الحياة عندما كانت المرأة تغطي معظم احتياجاتها من منتجات الخوص على اختلاف أشكال تلك الاحتياجات.

وما زالت صناعة الخوص في هذه المنطقة من الصناعات الواسعة الانتشار حتى عهد قريب، ويتفاوت انتشار هذه الصناعة وإتقانها تبعاً للكثافة في زراعة النخيل وفي السكان.

وتستخدم في صناعة الخوص أوراق شجر النخيل (سعفها) مما سهل للإنسان ممارسة هذه الصناعة اليدوية.

وأدوات العمل الرئيسية فيها بسيطة وميسورة، وهي اليدان والأسنان بالدرجة الأولى، والعظام والحجارة المدببة أو المخايط أو المخارز التي تقوم مقام الابرة بالدرجة الثانية، إلى جانب بعض الأدوات الأخرى كالمقص، ووعاء تغمر فيه أوراق النخيل.

وتختلف استعمالات سعف النخيل حسب موقعه من النخلة، فالذي في القلب تصنع منه السلال والحصران والسفرة والميزات، والنوع الذي يليه أخضر اللون يستعمل لصناعة الحصير وسلالة الحمالات الكبيرة والمصافي والمكانس وغيره، ومن الجريد تصنع الأسرة والأقفاص والكراسي.

ومن أهم المنتجات السعفية:

١- **الكرمة**: تصنع من جلد الماعز والخوص وتستخدم لحفظ المياه.

٢- **السلال**: تصنع من الخوص وتكون أشكالها مستديرة وعميقة، وتستخدم في عدة أغراض كنقل التمر وحفظ الملابس وغيرها.

٣- **المجبة أو المكبة**: مثلثة الشكل وتستخدم لتغطية الأطعمة.

٤- **السفَّة**: وتشبه القمع وتستخدم كمروحة للتهوية.

٥- **المشب**: وهو دائري الشكل وصغير الحجم، ويستخدم في شب النار والتهوية.

٦- **الجراب**: وهو مستدير الشكل ويستخدم لحفظ التمر.

٧- **الميزان**: له نفس شكل الميزان العادي ويستخدم أساساً في شهر رمضان لوزن التمر والرطب.

٨ - **المخرفة**: سلة من الخوص لها يد طويلة يعلقها الرجل في رقبته ويصعد بها على النخلة لجمع التمر.

٩- **المنز**: سرير الطفل الصغير وله يد ليسهل حمله.

١٠- **السرود**: دائرية الشكل من الخوص، وتستخدم كمائدة يوضع عليها الطعام.

صناعة الدبس

تعتبر النخلة من أهلم العناصر الطبيعية التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بإنسان هذه المنطقة جيلاً بعد جيل.

وقد استفاد الإنسان من فوائد النخلة المختلفة في جوانب متعددة من حياته، فاستفاد من جذوعها وسعفها وثمارها وتحت ظلها كان يقضي معظم أوقاته.

وكان التمر هو الغذاء الرئيسي للناس، وكانوا يجمعون التمر وقت نضجه ويخزنونه في غرف خاصة لتهيئته لغرض استخراج الدبس (عصير التمر).

أما طرق استخراج الدبس فكانت بسيطة جداً، وباستعمال مواد طبيعية متوفرة، فكانت أكداس التمر توضع على شبكة من سعف النخيل المربوط مع بعضه البعض بواسطة الحبال وتثبت الشبكة بشكل مرتفع قليلاً عن الأرض لكي تسمح بنزول الدبس من تحتها، ومن ثم يسيل في سواقي معدة خصيصاً تقود في النهاية إلى حفرة يتم تجميع الدبس منها بأدوات بسيطة.

❖ ولا يفوتنا في هذا السياق أن نضيف معرفة قطع الأثر كواحدة من الهوايات المتعلقة بالتعرف على آثار أقدام الآخرين والتي كانت منتشرة بين القبائل البدوية بشكل خاص وهذه الصفة ينفرد بها سكان الصحراء الذين تنتشر مضاربهم في البراري حيث الرمال الناعمة والسواحل المبتلة رمالها بماء البحر.

ونحن نعرف أن سير البدوي في الصحراء يأخذ خطاً مستقيماً كخط القوافل التي تنقل البضائع على ظهور الجمال فهناك في مقدمة القافلة جمل أكثر قوة وشجاعة وأصالة بحيث أنه حين تسلم له بداية الطريق فإنه لا يحيد عنها وإذا غفل رجال القافلة عنه وغلبهم النعاس مثلاً فإن الجمل لا يعبأ بهم ولا يتوقف، بل يظل يسير وبقية القافلة من ورائه، ويمثل هذه الحال عادات وتقاليد سير العرب في الصحراء وعادة ما يكون في أول الصف الكبير

القوم، ويسير وراءه أفراد القبيلة حسب السن ثم حسب المكانة في هذه الحالة. ومع عدم ارتداء الكثيرين النعال فإن علامات أصابع الرجلين في الأرض وشكل القدم يمكن بسهولة من تمييز صاحبها. وقد يحدث أن يغيب أحد من العشيرة عند أقرانه فإذا بالأثر الذي يتركه على الرمل يقود الجميع إلى مكانه.

والأثر يفيد القبيلة في أمور كثيرة منها عملية التعرف على أثر أي غريب قد ينسل وسط مضارب الخيام بقصد التنصت أو السرقة أو الاعتداء على ممتلكات الناس ففي هذه الحالة تميز الآثار عن آثار القبيلة وتبدأ عملية البحث والمطاردة. كما أن البعض يمكن أن يعرف أثر قطعان المواشي التي يرعاها وغيرها. والتفوق في معرفة الأثر يأتي من نصيب الأشخاص الذي يتميزون بقوة الملاحظة والأكثر دراية واحتكاكاً بالناس.

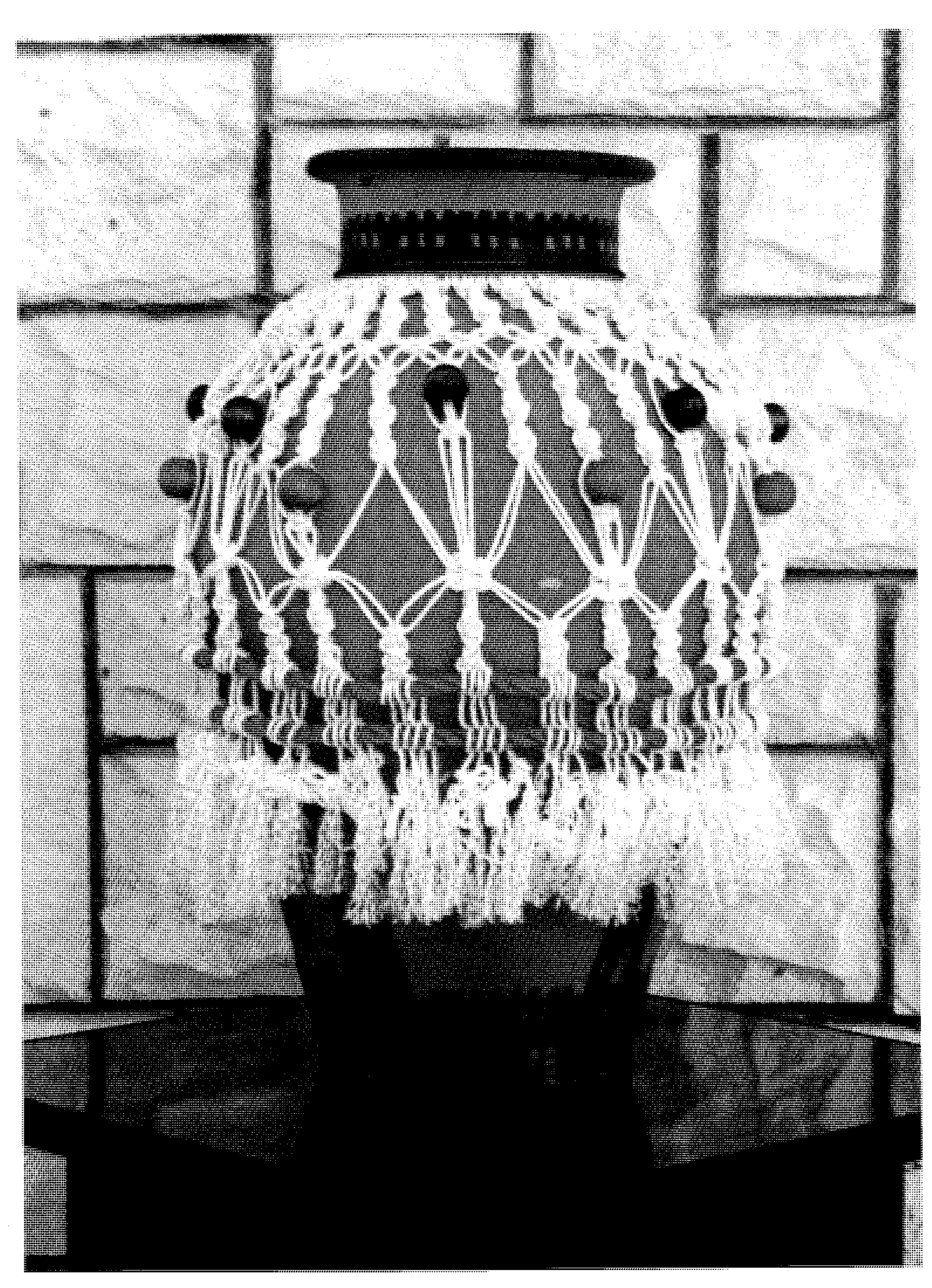
وقد كان الاعتماد كبيراً على قصاصي الأثر في الماضي حيث كانوا يمثلون جانباً كبيراً من جهاز الأمن للقبيلة والتسمية الشعبية لمقتفي الأثر هي (الجفّير) وفي امكان الجفير أن يميز بين الأقدام المختلفة لأن الأقدام لا تتشابه وإن بعضهم كان يعرف المرأة الحامل من غيرها أو المتزوجة من غيرها من خلال أثر الأقدام.

وبالطبع تعتمد كل هذه الأمور على قوة الملاحظة والمهم أن تبدأ هذه الهواية منذ أيام الصبا.

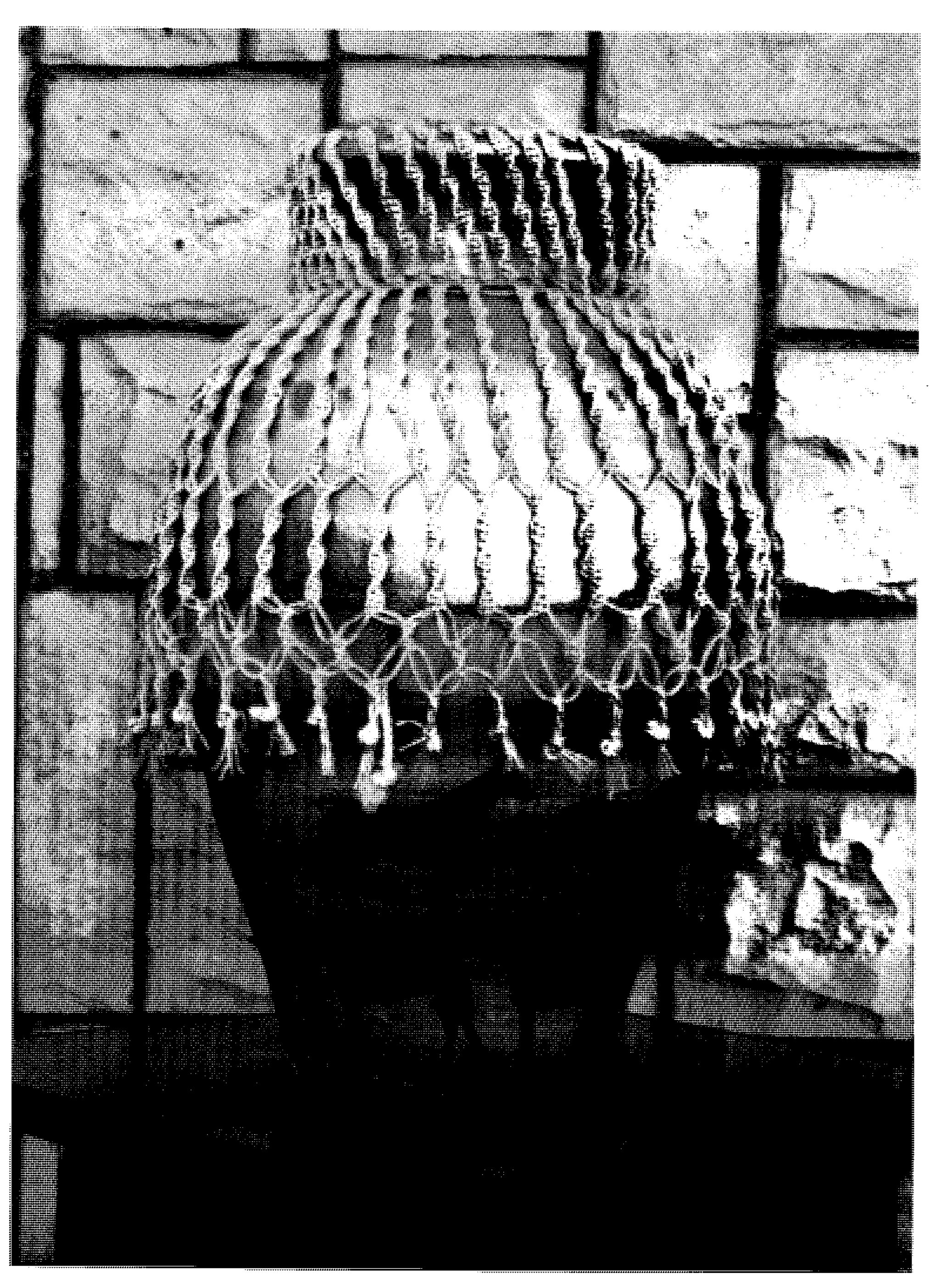
❖ ويبقى أن نشير إلى اعتماد البدوي على نفسه في العلاج سواء لنفسه أو لغيره وحتى الحيوانات التي يستخدمها. إلا أنه يمكن القول أن هناك من الرجال والنساء من هو متخصص في معالجة أنواع معينة من الأمراض بل يصل إليه المرضى من المناطق البعيدة باحثين عن العلاج المناسب لهم.

والأدوية المستخدمة في العلاج غالباً ما تكون مما هو موجود في الصحراء فيستخدم الخزام وبعض الأعشاب البرية مثل الحرمل والزعتر. وغير ذلك إلى جانب الملح والكركم والعنزروت والتمر والملح أو السدر والملح والخيل والصبر والمر والحلول واليعدة والدسم (الكي) والحجامة والسويدة والهليلي والتوت والشبه وحبة الحمرا واللبان وماء الورد والزاموته والقسط والياس والورد والحنظلان (الحنظل) وأغلبها تستورد من أسواق المدن الساحلية في الإمارات، ولقد تنوعت الأمراض في الماضي بين حمى الملاريا والرمد (التراخوما) وبوحمير (السعال الديكي) والحمة والسعال وبوصفار ووجع المفاصل

(الروماتيزم) وبوعظمين (اللوزتين) وآلام الأذن ووجع الرأس (الصداع) وبوينيب (وجع الجنب) وآلام الكبد والكسور وحمى اليزام (التيفوئيد) والاسهال والجدري وآلام الأسنان والدوار وعرق النساء والرضاع (وهو ألم يصيب المعدة) أما العاهات فنادرة الوجود بحمى الصيف.



نموذج فخاري مزركش (أعمال يدوية)



نموذج فخاري مزركش (أعمال يدوية)

أخلاقيات المهن الحرفية والفنية في التراث

المحاضر

أ. د. محمد توهيل عبد أسعيد

أستاذ علم الاجتماع - جامعة الإمارات



أخلاقيات المهن الحرفية والفنية في التراث

مقدمة في أخلاقيات المهنة

ما المقصود بالأخلاق؟ لتحديد مفهوم الأخلاق لا بد من العودة إلى اللغة والفلسفة. ففي الخلق نجد الخلق الجيد يرادف كلمة المروءة والسجية الخيرة والدين القويم. ويمكن وصف الخلق بأنه صورة الإنسان الباطنة وذات نفسه. والخلق يعني الاستقامة في السلوك والعمل والصدق والصراحة. فالله سبحانه وتعالى يصف الرسول الكريم ﴿**وإنَّك لعلى خلق عظيم**﴾ (القلم ٦٨:٤). وقد ربط الفلاسفة قضية الأخلاق بالفضيلة وعرفوا الأخلاق بأنها «علم معياري يتناول مجموعة القواعد والمبادئ المجردة التي يخضع لها الإنسان في تصرفاته، ويحتكم إليها في تقييم سلوكه».

وهذه المبادئ والقواعد مستمدة من تصور فلسفي شامل يرتكز إما على العقل أو على الدين أو على كليهما... [1]. ومن هنا نعني بالأخلاق: الواجب والرحمة والعدالة والحرية والمسؤولية المادية والمسؤولية الأخلاقية الإنسانية والمحافظة على العهد والابتعاد عن الخداع والغش.

وهذا لن يتأتى إلا إذا قمنا بتربية أجيالنا على ممارسة الأخلاق ليكتسبوا العادات الحسنة والاتجاهات الخيرة حتى يعملوا وفق إملاءات الضمير في كل موقع يكونون فيه.

وهنا نسأل:

ما المعايير التي ينبغي مراعاتها في أخلاقيات المهنة؟

١- لا بد أن تكون طرقنا ووسائلنا شريفة، ولا داعي لممارسة الغش والخداع أو تطبيق مبدأ «الغاية تبرر الوسيلة». ولا يجوز أن ننسى الحكمة القائلة: «يمكنك أن تضحك على كل الناس بعض الوقت... وعلى بعض الناس كل الوقت، ولكن لا تستطيع أن تضحك على كل الناس كل الوقت».

٢- التناسب بين الوقت والكلفة من ناحية، والوسيلة المتبعة وصولاً إلى الغاية المرجوة. إذاً لا يجوز خداع صاحب العمل في هذا السياق، فالله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه.

٣- الإلتزام بالقيم الروحية الإسلامية التي تدعو إلى صفاء القلب والعقل وإلى حسن

النية، إضافة إلى الالتزام بالقيم النابعة من العادات والتقاليد، تلك القيم التي تتوارثها عبر الأجيال يتعلمها الفرد عن طريق الأسرة والتنشئة الاجتماعية في البيت والمدرسة والجامعة، وهذا في إطار من الشرعية السلوكية.

٤- مدى الإيمان بقيم العمل: هل ستكون تجربة العمل بالنسبة لك تجربة تحدٍّ أم تجربة أخلاق؟

٥- مدى القدرة على التفاعل مع المواطنين والاستمتاع بالتعاون معهم، أو مع الذي يشاركونكم نفس العمل والمهنة.

- مما يتقدم يتبين لنا على أن شخصية العاملين في الحرف والفنون لا بد أن تتسم بالشروط التالية:

أ- الثبات والحزم.

ب- العفة والاعتدال.

ت- توازن الفكر مع السلوك والممارسة.

ث- تجسيد الانتماء لمجتمع من خلال شعار: «الفرد من أجل الكل والكل من أجل الفرد».

وفوق ذلك تبقى «القدوة الحسنة» خير مرشد للسلوك الأخلاقي:

إنما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

- ما المقصود بالمهنة أو الحرفة؟

١- **الوظيفة**: هي عمل يشغله الإنسان لدى آخر أو لدى مصلحة حكومية أو شركة مساهمة.

٢- **المهنة**: هي عمل يشغله الإنسان لمصلحته لدى الآخرين مثل الميكانيكي والكهربائي والملاحظ الفني وغيرها مثل هذه المهن تحتاج إلى دراسة نظرية وتدريب فني طويل سواء في مدارس الخبرة أي الورش الصغيرة أو في المدارس الثانوية الصناعية أو في مراكز التدريب المهني.

٣- **الحرفة**: هي عمل يمارسه الإنسان إما لمصلحته أو لدى الآخرين. وهي لا تتطلب دراسة نظرية ولا تدريباً طويلاً، وإنما تحتاج فقط إلى تدريب قصير قد يكتسبه العامل لمجرد النظر للآخرين.

٤- **العمل**: هو ما يقوم به الإنسان من نشاط إنتاجي سواء أكان في وظيفة أو في مهنة أو حرفة(٢).

وهنا نسأل:

ما هي الأسس الأخلاقية للحرف والمهن خاصة في مجال الفنون والتراث الشعبي؟

يمكن إجمال هذه الأسس كما يلي:

أ- تقيد الإنسان العامل بمتطلبات عمله أو مهنته.

ب -الوعي الكامل بالمسؤولية الأخلاقية والمسؤولية القانونية الناجمة عن ممارسته لمهنته أو عمله.

ت- ضرورة إتقان العمل وجودة الإنتاج ووجود معايير واضحة لقياس جهد المهني وتحديد كفاية جهده وإنتاجه (كماً وكيفاً). ث- ضرورة السعي الدؤوب لتطور الذات في الحرفة أو المهنة، لأن التقوقع في مستوى واحد سيقود حتماً إلى الإحباط. من هنا وجب التدرب المستمر بل وإعادة التدريب بين الحين والآخر.

ج- لا بد من مواكبة التطورات العصرية في قضايا الحرف والفنون الشعبية وإلا وجد المهني أو الحرفي نفسه خارج دائرة العصر، وتعرض للبطالة بسبب تدني مستوى إنتاجه من ناحية وبسبب رداءته من ناحية أخرى، أو بسبب تأخره في تلبية رغبات زبائنه.

ح- لا بد من توفر مستوى أخلاق مناسب للمهنة أو الحرفة، وأعني بذلك الإخلاص في العمل والإنجاز والصدق في المواعيد وعدم المغالاة في الأسعار، وإبداء سعة الصدر في التعامل مع المواطنين والأمانة والنزاهة.

خ- ضرورة توفر المستوى الصحي المناسب للحرفة أو المهنة، فمن يعمل في فنون الدهان والرسم، لا بد أن يكون خالياً من الأمراض الصدرية، وإلا فإنه سرعان ما يصاب بأمراض المهنة، خصوصاً عندما يكون لديه الاستعداد للإصابة بها أو عندما توجد لديه حساسية نحو الروائح بشكل عام. وقد يكون العامل أو المهني أو الحرفي مدرَّباً تدريباً جيداً على الفنون الشعبية قبل صناعة الخزف والتطريز وصناعة السلال والملابس وغيرها، ولكنه متعب القلب... مثل هذا الشخص لا يصلح عادة لممارسة هذه المهن لأنها تتطلب جهداً واضحاً، لذا لا بد من التوعية الصحية للشخص المعني بالأمر.

د- لكل مهنة مظهر عام لا بد من التقيد به لأنه عادة يدخل ضمن تقاليد المهنة وأصول

ممارستها. فمن يعمل في صناعة حرفة الخزف أو بناء الصنادل المائية لا يستطيع أن يلبس أحسن الثياب وكأنه ذاهب إلى حفلة.

ذ- لا بد أن يتحمل المهني والحرفي مسؤولية أعماله، فالمسؤولية تعني: «إقرار المرء بما يصدر عنه من أفعال وباستعداده لتحمل نتائجها». والإقرار بالمسؤولية عن الأفعال لا يكفي وحده، بل لا بد من تحمل نتائج هذه الأفعال، وهذه النتائج إما معنوية كالاحترام، أو الاحتقار، أو قانونية، كالثواب، والعقاب. أو اقتصادية كالتعويض المالي عن الضرر اللاحق للضحية. أو دينية فالنعيم في الجنة أو الجحيم في الآخرة. أو أخلاقية كالمدح أو الذم.

ر- يجب على المهني والحرفي والموظف والعامل أن يحافظوا على نوعية الأداء ودقته وأن يحافظوا على الدوام والمواظبة مع التطلع إلى المزيد والمبادأة والإبداع وطرح أفكار جديدة.

ز- لا بد من تعاون الحرفي أو العامل المهني مع زملائه ورؤسائه دوماً وخصوصاً في مواسم العمل المعتادة حسب كل مهنة وضمن ظروفها، وأن يبادر فيعرض مساعدته على من حوله. فالعمل بروح الفريق هو المطلوب.

س- لا بد من السعي الدؤوب لخدمة الناس وتقديم أفضل خدمة لهم دون تمييز في المعاملة بين الناس حتى كسب تعاونهم معه ومحبتهم، بعد أن يكتسب ثقة الجمهور به وبتصرفاته من خلال مراقبة سلوكه وتصرفاته.[٢]

قضية الرقابة في العمل الحرفي والمهني وتقييم أداء العاملين

أ- الوظيفة الحساسة للرقابة هي قياس أداء العاملين وتصحيحه من أجل التأكد من تحقيق أهداف الخطة الخاصة بالمؤسسة الحرفية أو المهنية المعنية.. وهذا يعني التثبت من دقة الاتجاه نحو الهدف والتأكد من صحة المسار إليه.

ب- الوقوف على المشكلات والعقبات التي تعترض انسياب العمل التنفيذي بقصد تذليلها.

ت- اكتشاف الأخطاء فور وقوعها أو هي في سبيل الوقوع لكي تعالج فوراً، أو يتخذ ما يلزم لمنع حدوثها.

ث- التأكد من أن العمليات الفنية تؤدى وفقاً للأصول المقررة، ثم تقويم المعوج منها.

ج- التثبت من أن القواعد المقررة مطبقة على وجهها الصحيح وبخاصة في المسائل المالية، وحدود التعرف فيها منعاً للانحرافات وتفادياً للإسراف في النفقات.

ح- المحافظة على حقوق الأطراف ذات المصلحة من عاملين ومتعاملين معاً تحقيقاً للعدالة في أداء الخدمات والوفاء بالالتزامات.

خ- التأكد من توافر الانسجام بين مختلفة الأجهزة والأقسام وسيرها جميعاً في اتجاه السياسات المقررة للمؤسسة.

د- التثبت من أن القوانين مطبقة تماماً دون إخلال وأن القرارات محل احترام الجميع[٤].

متطلبات النجاح في المهنة أو الحرفة

أ- معرفة العمل: ويفضل أن يكون الحرفي أو المهني ملماً بالجوانب النظرية والعملية لحرفته الفنية؛ لأن هذه المعرفة تسهل عليه أداء عمله بنجاح ويسر، وبهذا يطمئن صاحب العمل إلى جودة الإنتاج. ولا بد لهذا من تكثيف الدورات التدريبية وتعميق ذلك على الدوام.

ب- تخطيط العمل الحرفي أو المهني: لكل حرفة أو مهنة أو عمل خطة ونظام تبعاً لظروف السوق ومواسمه، وهذه تقتضي قدرة متميزة على تصور آفاق العمل المستقبلية، وتوقعات السوق والطلب على البضاعة.

ت- المتابعة والتقويم (Follow up and Evaluation) ويفضل أن يكون الحرفي أو المهني العامل قادراً على متابعة عمله لإنجاز أهداف خطته، وقادراً على تقويم وضعه وإنجازه بين الحين والآخر.

ث- يجب على العامل أو المهني أن ينجز أعماله بمعدل يفوق المتوسط، ليتم توفير أكبر قدر ممكن من الوقت، وبالتالي لتوخّي ما أمكن من المصروفات التي تجعل الورشة التي يعمل فيها قادرة على المنافسة في السوق.

ج- لا بد من ربط الإعداد الحرفي أو المهني ومستوياته بأشكاله التعليمية والتدريبية المختلفة ارتباطاً عضوياً بمستويات العمل المهني[٥].

قضايا التوجيه الحرفي أو المهني

نقصد بالتوجيه الحرفي تلك النشاطات الرسمية وغير الرسمية التي تهدف إلى إرشاد المجتمع بفئاته المختلفة، وتوجيهه لفرص العمل المتاحة أمام أفراده والتي تتناسب مع مهاراتهم وميولهم وقدراتهم النفسية والجسمانية، ولتوجيههم إلى فرص التدريب المتاحة

لإعدادهم للعمل المناسب لهم. وتبرز أهمية التوجيه المهني أو الحرفي في النقاط التالية:

١- أن يكفل هذا التوجيه حرية الفرد في اختيار نشاطه المهني أو الحرفي ضمن أهداف النمو الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع.

٢- يتيح الفرصة أمام الفرد للحصول على التوجيه المناسب له طوال فترة الإعداد لحياته العملية وبعدها.

٣- تحقيق مبدأ تكافؤ الفرص في التوجيه والتدريب لرفع الكفاءة المهنية.

٤- التنسيق الكامل مع السياسات الأخرى التي تهدف إلى حماية الموارد البشرية وتنميتها، وبصفة خاصة سياسات التعليم والاستخدام.

٥- المراجعة الدورية لتلك السياسات في ضوء المتغيرات في سوق العمل والتجارة.

٦- التأكيد على احتياجات الفرد التدريبية والمهنية، وتزويده بالقدر الكافي من المعلومات لإعطائه صورة واقعية عن الفرص المتاحة، والتي تتناسب مع قدراته وخبراته واستعداداته الجسمية والنفسية في ضوء فرص العمل المتاحة والمتوقعة.

٧- حماية المهنيين والحرفيين ضد البطالة الناجمة عن نقص الطلب على مهاراتهم، أو أية أضرار قد تعود عليهم، أو على الدولة نتيجة نقص الطلب على حرفهم ومهاراتهم.

٨- معاونة الحرفيين على تحقيق انطلاقهم الذاتي، ورفع مستوى إبداعهم، وتنمية روح الابتكار لديهم.

٩- العمل على تغيير نظرة المجتمع التقليدية لمختلف الحرف والمهن اليدوية الرامية للتقليل من قيمة العمل الفني والمهني. وهذا الجانب يمس النساء بشكل خاص، لأن هذا القطاع يشكل النسبة الأكبر في النشاط.

ما هي الصفات الواجب توافرها في الموجه المهني أو الحرفي

لا بد من توفر عدة صفات إيجابية في الموجه الحرفي أو المهني منها:

أ- المظهر المناسب للمهنة أو الحرفة.

ب- الصحة الجيدة، والخلو من عيوب النطق والكلام، والخلو من العادات العصبية الملازمة؛ أي ضرورة الاتصاف بالتأني والصبر ورحابة الصدر.

ت- إجادة التعبير عن الأفكار وعدم تعقيد الكلمات.

ث- ضرورة توفر مستوى جيد من المعارف الفنية والمتخصصة، ومهارات متعمقة وخبرة وافية.

ج- إتقان الحرفة موضوع التدريب، وإجادة استخدام الآلات والمعدات اللازمة لها.

ح- إجادة اختيار طرق التوجيه المهني واستخدامها بكافة وسائله وأنواعه وأحدثها أن أمكن.

خ- أن تكون لديه ملكة ابتكار وإنتاج عينات من الحرف والفنون، والقدرة على تنمية تلك الملكة لدى المتدربين على الحرفة.

د- يعرف أهدافه تماماً، ويؤمن بها ويعمل دائماً على تحقيقها.

ذ- له القدرة على فهم المتدرب، والتعرف على مستواه وميوله ومشاكله ورغباته واحتياجاته.

ر- يعرف كافة طرق التوجيه، ويستخدم الطريقة المناسبة.

ز- القدرة على تخطيط نشاطات التوجيه والتدريب المهني والحرفي على المستوى المحلي والوطني العام.

س- القدرة على وضع برامج التدريب الحرفي والفني وخاصة ما يتعلق بأسس التوجيه المهني وقياس النمو النفسي والمعلومات المهنية واقتصاديات العمل ووسائل التوجيه.

ش- يجيد استعمال كافة الوسائل التعليمية المقروئة والمسموعة والمرئية[٦].

شروط برامج التوجيه الحرفي والفني

١- مكان التوجيه، بحيث يكون في مكان متوسط من المنطقة يرتكز فيها النشاط الاقتصادي الذي تدخل فيه المهن أو الحرف المراد توجيه الطالبات والطلاب إليها، وذلك بهدف تيسير إمكانيات التدريب التطبيقي.

٢- أن تكون المهن أو الحرف الفنية نابعة من متطلبات البيئة.

٣- أن تكون هناك برامج لقطاع البداوة، وأخرى للريف، وأخرى للحضر.

٤- فصل برامج النساء عن الرجال في الحرف اليدوية.

٥- أن تنتج البرامج أسلوب بعث التراث الوطني في النفوس، وتغذية الاعتزاز بالذات.

٦- يجب التصدي لكافة المعوقات الاجتماعية، وتشجيع الجمهور على التفاعل مع التراث والفن.



هوامش المحاضرة

١- أمية بدران: مراحل النمو الخلقي عند طلاب المرحلة الابتدائية، الأردن ١٩٧٦، ص١.

٢- زيدان عبدالباقي: علم الاجتماع المهني أو اجتماعيات العمل، القاهرة، مطبعة السعادة ١٩٧٦ (ص٣٧-٣٨).

٣- للمزيد من المعلومات حول هذه المعطيات انظر: عبدالرحمن بدوي: الأخلاق النظرية، منشورات وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٥، ص٢٢٣-٢٢٦.

٤- قارن مع: محمود دعسان: أصول الإدارة، منشورات دار وهدان للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨ (ص٥٥٩-٦٠٥).

٥- للمزيد طالع في: رشيد عبدالحميد ومحمود الحياري: أخلاقيات المهنة، عمان/الأردن ١٩٨٣ (ص٣٧-٤٢). محمد عبدالغني المصري: أخلاقيات المهنة، منشورات مكتبة الرسالة الحديثة عمان/الأردن ١٩٨٦ (٥٨-٨٦).

٦- براون باركر: علم الاجتماع الصناعي، ترجمة محمد علي السيد، منشأة المعرف، الاسكندرية ١٩٧٢.



النقود في الإمارات

١٦٠٠م- ١٩٧٣

المحاضر

أ. عبدالله بن جاسم المطيري

مدير بيت الشيخ سعيد آل مكتوم

عضو الجمعية الملكية البريطانية للمسكوكات



«بسم الله الرحمن الرحيم»

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين -سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين- إنه لمن دواعي الفخر والاعتزاز أن يكون لي شرف الحضور بين أخوة أعزاء وأساتذة كرام. في الحقيقة أنا لست عالماً ولا متحدثا، وإنما نزولاً عند رغبة الأخوة في مركز الشيخ زايد للتراث والتاريخ، سوف أتحدث إليكم عن جانب من أهم جوانب الحياة ألا وهو المال الذي لا تدور حركة التطور والتقدم والازدهار إلا به ولكي أكون قريبا من النهضة المظفرة التي شهدتها وتشهدها الدولة بقيادة صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس الدولة وأخوانه أصحاب السمو حكام الإمارات. والذي شهد بذلك البعيد قبل القريب وهذا من توفيق الله وكرمه أن منحنا رجالاً من أمثال زايد ومالاً وضع في أيدٍ أمينة.

أساتذتي الكرام، اسمحوا لي أن أبدأ حديثي عن النقود في الإمارات منذ عام ١٦٠٠م، حتى قيام الدولة اختياري لهذه الفترة جاء خلال سنوات عايشت بعضاً منها واستخدمت بعضاً من هذه النقود.



النقود في الإمارات
١٦٠٠م - ١٩٧٣م

تبلى الكتب والأوراق والوثائق، ولكن تبقى النقود وثائق حية، وشواهد ملموسة شاهدة على حضارات الأمم والشعوب. وهي جهاز إعلامي، بل هي مرآة عاكسة لقوة الدولة الاقتصادية والمالية والسياسية.

إن الإمارات شأنها شأن أي بلد في العالم، من حيث المعاملات والتبادل التجاري؛ لأن المال شريان الحياة. ولموقع الإمارات كحلقة وصل بين الشرق والغرب والشمال والجنوب، كانت محطة للتجار، ومركزاً للتجارة منذ القدم. وقد تنوَّعتْ مصادر الدخل واختلفت أنواع تجارتها. فمنها تجارة الرقيق وتجارة اللؤلؤ، وقد لقيت هاتان التجارتان رواجاً في منطقة الخليج العربي بوجه عام وفي الإمارات بوجه خاص. ودليل على ذلك «دبا» حيث كانت أحد أسواق العرب في الجاهلية والإسلام. ولم تقتصرْ أعمال التجار على الأسواق المحلية فحسب، إنما امتدت إلى جميع البلدان المجاورة كالهند وفارس والشرق الأفريقي. وقد شهد لتجار الإمارات بالنجاح وحسن التعامل والدعاية والحنكة في العمل التجاري. فلولا ذلك لما تمكن تجار دبي من فتح أسواق بومباي ولنجة وغيرها، لا يزال هذا العمل شاهداً على تقدم النهضة الاقتصادية والتجارية حتى اليوم.

ونظراً إلى حاجة البلاد الماسة إلى وسيلة لتسهيل عملية التجارة والمعاملات؛ فمن الطبيعي أن تكون هناك نقود، فتم التعامل بالدنانير والدراهم العباسية ونقود الدويلات المحلية في المنطقة كدولة بني سامة وبني وجيه في عمان، وكذلك نقود الدولة البويهية والدراهم الملوية طويلة الإحساء (اللارين) وبالنقود الفارسية في عهد الدولة الصفوية والقاجارية، وعملات من عهد ماريا تريزا، والمعروفة عندنا في المنطقة (ريال فرنس) وبيزة السلطان فيصل بن تركي العمانيتين اللتين كانتا كأجزاء لريال ماريا تريزا. ولكن أكثر النقود شيوعاً في المنطقة هي النقود البريطانية الهندية، وذلك منذ إنشاء شركة الهند الشرقية، التي استمر التعامل بها حتى نهاية الاحتلال البريطاني من القارة الهندية في عام ١٩٤٧، ونظراً للعلاقات التجارية والاقتصادية التي تربط الإمارات بالهند، استمر التعامل بالروبية الهندية لحكومة الهند المستقلة. وفي عام ١٩٥٠ قررت الحكومة الهندية إصدار نقد

خاص سمي بروبية الخليج، بحجة أن تجار الخليج يقومون بإدخال الروبية إلى الهند بكميات تؤثر سلباً على الاقتصاد الهندي. وتنقسم الروبية إلى أجزاء: النصف، والربع، والعشر بيزات، والخمس بيزات، وبيزتان ونصف البيزة، و١/١٢ من البيزة (الاردي) . واستمر التعامل بروبية الخليج حتى عام ١٩٦٥، حيث قرر البرلمان الهندي سحب الروبية من الخليج مما اضطر حكام البلاد لعدم إعطائهم الفرصة لإصدار عملة وطنية تحل محل الروبية إلى التعامل بالريال السعودي الورقي وأجزائه من النقود المعدنية لدولة البحرين حتى عام ١٩٦٦، حيث صدر ريال قطر ودبي وفئاته: مائة ريال، خمسون ريالاً، خمس وعشرون ريالاً، عشر ريالات، خمس ريالات، وأجزاؤه نصف ريال (٥٠درهماً) وربع ريال (٢٥ درهماً)، عشرة دراهم وخمس دراهم ودرهم، حيث الدرهم يعادل فلساً.

وفي عام ١٩٧٣ تم إصدار الدرهم الاتحادي بعد قيام دولة الإمارات العربية المتحدة، وهذا النقد الوطني الذي لا يزال التعامل به.

اللارينات «طويلة الاحساء» ٩٠٠-١٢٠٠ هجرية - ١٤٨٠ - ١٧٨٠م

سك حكام هرمز نقوداً غريبة الشكل في عاصمتهم «لار» أطلقوا عليها اسم لارين، نسبة للمدينة تشبه ملاقط الشعر، أو أنها على شكل حلقة. وفي عام ٩٢٦ قلد السلطان العثماني سليمان القانوني سلاطين هرمز، وأمر بسك نقود شبيهة في البصرة وأطلق عليها كذلك اسم لارين. ثم قام السلطان محمد عدلي شاه في كراجي «الديبل» بضرب نقود مشابه للارينات الهرمزية العثمانية، ونظراً لاستخدام النقود العثمانية وشيوعها في منطقة الإحساء، مما أدى إلى نسيان الاسم الحقيقي لها، واستخدمت اللارينات بأنواعها الثلاثة في جميع دول الخليج العربي منها: موانئ الإمارات ولكن ظل استخدامها مقتصراً على الموانئ البحرية فقط كعملة تجارية بحرية ولم يتمّ استخدامها في الداخل، ونظراً لقرب الإمارات من منطقة هرمز وللرابطة التجارية بين موانئ الإمارات وموانئ فارس وكراجي نجد أنَّ أكثر هذه النقود شيوعاً ما تمَّ سكُّه في لار بفارس «والديبل في باكستان» مع وجود النقود الهرمزية، وتعدّ هذه المسكوكات من النوادر لغرابة شكلها. والحقيقة أن مظهرها لا يوحي بأنها عملة وقد لا يصدق البعض ذلك عند رؤيتها، وسيعتقد بأنها مشبك للشعر أو أنها صنارة صيد أسماك. سُكَّت اللارينات جميعها من ثلاثة أنواع من المعادن ذهبية يندر

وجودها، وقد تكون معدومة الوجود. وعملة فضية أقل ندرة من الذهبية، وعملة نحاسية قد تكون متوفرة لكنها محدودة أيضاً.

معادلات اللارين «طويلة الاحساء»

الذهبية = ١٥ من الفضية.

الفضية = ١٥ من النحاسية.

الذهبية - ٢٢٥ من النحاسية.

النقود الفارسية المتداولة في الإمارات

ارتبطت الإمارات خاصة بعلاقات تجارية واقتصادية مع العديد من المناطق المجاورة، ومنها: موانئ الهند، وشرق أفريقيا، وبلاد فارس. ولكون العلاقة والتبادل التجاري مع الساحل الفارسي أكثر ارتباطاً على اعتبار أنه أقرب الموانئ الخليجية، وكذلك انتقال بعض التجار إلى دبي لحسن المعاملة، والتسهيلات التجارية، والحماية المتوفرة إضافة لعدم وجود ضرائب مما ساعد هؤلاء التجار على نقل تجارتهم ورؤوس أموالهم إلى الإمارات بعد أن ضاقوا ذرعا من الإجراءات وارتفاع الضرائب من قبل الحكومة الإيرانية آنذاك. فقاموا بإدخال الواحدات النقدية الفارسية التابعة لحكومة آل قاجار في إيران إلى منطقة الخليج لاستخدامها كوحدات نقدية صغيرة كأجزاء ريال ماريا تريزا، وذلك لصعوبة التعامل به وحده لكبر حجمه، وارتفاع سعره، ولعدم وجود أجزاء صغيرة منه. فمثلا لو احتاج الإنسان لشراء حاجة ما قيمتها نصف ريال ماريا تريزا فمن الصعب تجزئة الريال، مما ساعد على انتشار الوحدات الفارسية والفئات التي أدخلت إلى البلاد مثل أقران، الشاهي، والشرخي.

ريال ماريا تريزا النمساوي (ريال فرنسي)

ريال ماريا تريزا ملكة المجر والنمسا، كما هو معروف في المنطقة العربية وخاصة منطقة الخليج بالريال الفرنسي وهو في الحقيقة ريال نمساوي ضرب في النمسا سنة ١٧٨٠م، ويزن ما يقارب ٢٧,٨٠ جراماً ويعادل تقريباً روبيتين ونصفاً فضةً من روبية الإمبراطورة فكتوريا. وكان استخدامه في التعاملات على أساس أن كل ريال نمساوي يعادل روبيتين ونصفاً كقيمة شرائه، ويعتبر ريال ماريا تريزا أو الريال الفرنسي أكبر عملة حجما عرفتها

المنطقة، ونسبة الفضة فيها عالية ونقية. ويحمل الوجه الأول من القطعة صورة الملكة ماريا تريزا ملكة المجر والنمسا وعلى الوجه الآخر الشعار النمساوي وعلى حاشية القطعة نجوم وأختام للدلالة على صحتها وعدم التزوير، وكذلك منعا من أن يقطع شيء من أطرافها، وقد تم التعامل بهذا الريال في الإمارات من حوالي ١٧٠٠ ولغاية ١٩٢٠ تقريبا مع الروبية الهندية. واعتبر الريال النمساوي كعملة ذات قيمة في الوقت نفسه لكونه من معدن الفضة فاستخدم كوسيلة للادخار بالإضافة إلى التعامل المعيشي والاقتصادي، وكان يستخدم كحلي لزينة النساء في ذلك الوقت. وتم اكتشاف كميات ليست بالقليلة عند هدم البيوت والمحلات القديمة؛ حيث كانت تدفن في الأرض أو يعمل لها خزينة داخل الجدران خوفاً من السرقة. ولكون ريال ماريا تريزا وحدة كبرى تم الاستعانة بوحدات صغيرة من النقود الفارسية في عهد الدولة القاجارية وهي من فئات القران، الشرخي، أبوديلة، كما أن بيزة برغش وبيزة فيصل العمانيتين استخدمتا كأجزاء للريال النمساوي.

معادلات النقود الفارسية بالنسبة لريال ماريا تريزا

الشرخي = نحو ١/١٠ من الريال ماريا تريزا ويعادل أيضا نحو ١/٥ من الروبية الهندية.

أبوديلة (المرضوف): عملة نحاسية سميكة تعادل ١/٥٠ من الريال النمساوي = ١/٢٥ من الروبية الهندية.

الشاهي: عملة نحاسية دائرية الشكل ووحداته ١ شاهي، ٥ شاهي، ١٠ شاهي

١ شاهي= ١/٢٥٠ من الريال النمساوي

٥ شاهي = ٢٥٠/ ١ من الريال الفرنسي

١٠ شاهي= ١/٢٥ من الريال الفرنسي

القران: عملة فارسية من الفضة وهي أكبر العملات الفارسية المعدنية وتعادل ١/٥ من الريال الفرنسي تقريبا والفترة الزمنية التي تم فيها تداول النقود المعدنية الفارسية تقريباً هي الفترة ما بين ١٧٩١ ، ١٨٢٥.

بيزة فيصل تركي العمانية المتداولة في الإمارات

نظرا لرابطة الدين والنسب التي تربط أبناء الإمارات وعمان، بالإضافة إلى العلاقات

والمبادلات التجارية والاقتصادية القائمة بين البلدين منذ أقدم العصور، فقد قررت الإمارات التعامل ببيزة السلطان برغش المضروبة في زنجبار ١٢٩٩ هجري، والتي جاز التداول بها في شرق أفريقيا وعمان، وكذلك بيزة السلطان فيصل بن تركي المضروبة في عمان سنة ١٣١٣، وتعتبر البيزة أصغر وحدة نقدية محلية وتعادل ١/٤ آنه. وهي من النحاس الأحمر ولم يقتصر تداولها على الإمارات وعمان، إنما استخدمت في العديد من بلدان الخليج وساحل فارس على اعتبار أن بعض مناطق الساحل الفارسي ميناء جمبرون «بندر عباس» وميناب حتى حدود لنجة التي كانت تعتبر الميناء الرئيس والمدينة التجارية أثناء حكم القواسم لها.

الروبية الهندية البريطانية المتداولة في الإمارات

لا يمكن الربط بين المعاهدة البريطانية التي أبرمت مع إمارات الخليج العربي والموقعة عام ١٨٣٠، وبين تداول الروبية الهندية، فإن التداول بالروبية الهندية جاء مبكرا قبل الانتداب البريطاني لمنطقة الخليج، والفضل في إدخال الروبية إلى منطقة الخليج العربي والجزيرة العربي يعود إلى تجارة اللؤلؤ سواء تجار الإمارات أو التجار الهنود الذي يزورون الإمارات بين الحين والآخر وذلك لشراء محصول الغواصين من اللؤلؤ في مواسم الغوص. وترتبط الإمارات عامة مع الهند بعلاقات تجارية واقتصادية قديمة، حيث أن حنكة تجار دبي جعلتهم ينفتحون على أسواق الهند وشرق أفريقيا وبلاد فارس والبصرة، فكانت الإمارات حلقة وصل، ومحطة تجارة الشرق والغرب، مما جعل لها مكانة في أسواق العالم، فكانت التمور تجلب من البصرة، ويتم إعادة تصديرها إلى الهند، ويتم استيراد المواد الاستهلاكية والأقمشة والتوابل، لذلك نستطيع القول إنَّ التجار هم أول من قام بإدخال الروبية وتداولها في الإمارات قبل الانتداب البريطاني. ولكن تم اعتمادها كعملة وطنية على اعتبار أن الإمارات تقع تحت النفوذ البريطاني كغيرها من المناطق، والكثير يعلم أن الروبية الهندية البريطانية استخدمت في الإمارات رسميا، ولكن القليل يعلم أنَّ هناك سبعة أنواع أو أنماط من الروبيات استخدمت وتداولت تباعاً. قبل أن نتحدث عن أنواع الروبية إليكم نبذة بسيطة عن أجزاء الروبية ومشتقاتها:

❖ المهر ذهب ١ = ١٥ روبية فضة.

الروبية الفضة ١ = ١٦ آنه.

الآنه نيكل ١ = ٤ بيزات.

البيزة النحاس ١ = ٣ آرديات.

❖ الروبية فضة = ١٥/ ١ من المهر ذهب.

الروبية الفضة = ١٦ آنه.

الروبية الفضة = ٦٤ بيزة.

الروبية الفضة = ١٩٢ أردي.

❖ الروبية فضة = ١/١٥ من المهر ذهب .

الروبية الفضة = ١٦ آنه .

الروبية الفضة = ٦٤ بيزة.

الروبية الفضة = ١٩٢ أردي.

❖ الآنه = ١/٢٤٠ من المهر الذهب — الآنه = ٤ بيزات .

الآنه ٢ - ١/١٦ من الروبية الفضة — الآنه = ١٢ آردي .

❖ البيزة = ١/٩٦٠ من المهر الذهب — الآردي = ١/٢٨٨٠ من المهر.

البيزة = ١/٤٦ من الروبية الفضة — الآردي = ١/١٩٢ من الروبية.

البيزة = ١/٤٦ من الروبية الفضة — الآردي = ١/١٢ من الآنه.

الآردي = ١/٣ م البيزة

١ **روبية**: تحمل الروبية صورة الملك وليم الرابع، وعبارة الملك وليم في الهامش وعلى الوجه الآخر بالانجليزي وكذلك بالروبية/ يك روبية، وفي الهامش اسم شركة الهند الشرقية بالإضافة إلى تاريخ السك الميلادي ١٨٣٥.

١/٢ **روبية**: وهي كتلة من الفضة وهي أصغر حجماً من الروبية وتحمل في الوجه الأول صورة الملك وليم الرابع بالانجليزية في الهامش، وفي الوجه الآخر في الوسط عبارة نصف روبية بالانجليزية وباللغة الأردية/هتش آنه/ أي ثمانية آنات، وفي الهامش اسم شركة الهند الشرقية بالانجليزي وتاريخ السك.

١/٤ **روبية**: وهي من الفضة وتحمل صورة الملك وليم الرابع بالانجليزية في هامش الوجه الأول، وفي الوجه الثاني في الوسط ربع روبية وباللغة الأردية /جهار آنه/ آي أربع آنات

وفي الهامش اسم شركة الهند الشرقية وتاريخ السك ١٨٣٥.

روبية الملكة والإمبراطورة فكتوريا ١٨٣٧- ١٩٠١

تولت الملكة والإمبراطورة فكتوريا حكم بريطانيا منذ عام ١٨٣٧ ولغاية ١٩٠١، حيث كانت الهند مستعمرة بريطانية، تدار من قبل شركة الهند الشرقية. وقد مرت الروبية الهندية في عهد الملكة والإمبراطورة فكتوريا بعدة أطوار فيها، وقد عرفت روبية الملكة فكتوريا بالروبية الثانية، وشاعت تسميتها بروبية أم بنت لوجود صورة الملكة على وجهها.

❖ **النمط الأول**: روبية من الفضة وتحمل صورة الملكة غير متوجة بتاج، وكتب على الوجه الأول في الهامش فكتوريا، وعلى الوجه الآخر في الهامش شركة الهند الشرقية وتايخ السك ١٨٤٠، وفي الوسط داخل إطار الزخرفة كتب باللغة الانجليزية القيمة وكذلك باللغة الأردية /يك روبية/ وتم ضربها في مدينة بومباي.

❖ **النمط الثاني**: روبية من الفضة وتحمل صورة الملكة وكتب على الوجه الأول في الهامش الملكة فكتوريا وجاءت كتابة الاسم متصلة مع الصفة عكس ما هو في النمط الأول، حيث جاء الاسم أمام الصورة وجاءت الصفة خلف الصورة وعلى الوجه الآخر في الهامش شركة الهند الشرقية وتاريخ السك ١٨٤٠م. وفي الوسط داخل إطار الزخرفة عبارة روبية واحدة باللغة الانجليزية وكذلك يك روبية / باللغة الأردية، والاختلاف بين النمط الأول والنمط الثاني هو في تسريحة الشعر، وقد ضرب هذا النمط في مدينة كلكتا بالهند.

❖ **النمط الثالث**: روبية من الفضة تحمل صورة الملكة، وقد لبست التاج الملكي عندما تم تتويجها رسميا في بريطانيا ١٩٦٢م. كتب على الوجه الأول في الهامش الملكة فكتوريا، والوجه الآخر في الهامش عبارة روبية مع إضافة اسم الهند أسفل عبارة روبية. وتم حذف اسم شركة الهند الشرقية، ١٨٦٢ وقد تم سك الروبية في مدينة بومباي.

❖ **النمط الرابع**: روبية من الفضة تحمل صورة الإمبراطورة وقد لبست التاج، وكتب عبارة الإمبراطورة فكتوريا حيث تم استبدال عبارة الملكة فكتوريا بالإمبراطورة فكتوريا وظهرت أول روبية تحمل هذه العبارة عام ١٨٧٧، وفي الوجه صورة الإمبراطورة، وفي الهامش كتب اسم الإمبراطورة، وفي الوجه الثاني القيمة مع كتابة اسم الهند بالانجليزي وتاريخ السك ١٨٧٧.

وقد حملت مشتقات الروبية بمختلف أطوارها نفس الشعارات والعبارات التي رفعت على الروبية على النحو التالي:

١- نصف روبية من الفضة -ربع روبية من الفضة- آنتان من الفضة وعرفت بالاسفطة وهي مشتقة من سفط السمك -١/٢ آنه بيزتان من النحاس. قد عرفت في المنطقة ببيزة أم جلاب لوجود رسم الشعار البريطاني الذي يتكون من أسدين متقابلين بي درع وعلمين ١/٤ آنه وتحمل نفس الشعار الموجود على ١/٢ آنه، ١/٢ بيزة، ١/١٢ من البيزة والمعروف بالأردي.

٢- بيزة أم بيزتين: لكبر حجمها عرفت في المنطقة بهذا الاسم وضربت من النحاس في عهد الملكة والإمبراطورة فكتوريا، وهي على شكل النمط الثالث والرابع من الروبية، ولم يتوالَ صدورها في عهد الحكام البريطانيون الذي ورثوا عرش بريطانيا مع الملكة والإمبراطورة فكتوريا. وقد بدأ إصدارها في ١٨٦٢- ١٨٩٤ وهي تحمل في الوجه الأول صورة الإمبراطورة واسمها، وفي الوجه الآخر ١/٢ آنه واسم الهند وتاريخ السك.

❖ **البيزة ١/٤ آنه**: رقنت عليها نفس العبارات التي تم رقنها على النصف آنه مع كتابة ربع آنه بالإنجليزي.

❖**١/٢٢ بيزة**: حملت نفس العبارات مع كتابة نصف بيزة.

❖ **١/١٢: من الآنه (الأردي)**: نفس العبارات السابقة مع كتابة القيمة.

الروبية الثالثة روبية إدوارد السابع والمعروفة بروبية أم صلعة (١٩٠١-١٩١٠)

في بداية القرن العشرين، ونتيجة كبر حجم التعامل الاقتصادي والتجاري مع الهند بدأ استخدام الأوراق النقدية والمعروفة في المنطقة بالأنواط وهي كلمة محلية محرفة من البنك (نوت) كوحدة تعامل أكبر من الروبية المعدنية، فيعدّ عهد الملك والإمبراطور إدوارد السابع هو العهد الذي استخدمت فيه الأوراق النقدية من فئات الخمس والعشر والعشرين والخمسين والمائة روبية. أما بالنسبة للروبيات المعدنية؛ فضربت على النمط نفسه الذي ضربت عليه الروبية من النمط الرابع في عهد الملكة والإمبراطورة فكتوريا مع إضافة التاج الملكي في أعلى القطعة من الوجه الخلفي.

١- الروبية: من الفضة وتحمل صورة الملك والإمبراطور إدوارد السابع الأصلع ليس الذي عرفت الروبية باسم أم صلعة نسبة إلى أن رأسه أصلع ليس به شعر، وكتب اسمه حول الصورة، وفي الوجه الثاني التاج الملكي أعلى القطعة وفي الوسط داخل إطار الزخرفة القيمة واسم الهند بالانجليزي، كما كتب يك روبية/ باللغة الأردية وكتابة التاريخ في أسفل القطعة.

٢- النصف روبية: من الفضة وتحمل نفس العبارات التي حملت الروبية مع عبارة نصف روبية بالانجليزية، هشت آنه/ بالاردو علما بأنه تم سك أول نصف روبية في عهد الملك والإمبراطور إدوارد السابع في عام ١٩٠٤.

٣- **ربع روبية (أربع آنات)**: ضربت من الفضة وحملت نفس عبارات الروبية مع كتابة القيمة بالانجليزية جهار آنه / بالاردو وكتابة التاريخ في أسفل القطعة.

٤- **آنتين**: حملت نفس ما حملته الروبية من عبارات وصورة الملك والتاج إلا أنه كتب في وسط القطعة القيمة بالانجليزية وعبارة دو آنه/ بالاردو وتاريخ السك.

مشتقات روبية إدوارد السابع (روبية أم صلعة)

١- **ربع آنه (بيزة واحدة)**: والمعروفة ببيزة أم صلعة والمضروبة من النحاس، وحملت في الوجه الأول صورة الملك إدوارد السابع، وفي الوجه الثاني صورة التاج تاج الملك في أعلى القطعة، وفي الوسط القيمة.

٢- **١/٢ بيزة**: وقد حملت نفس العبارات التي ذكرت على الربع آنه.

٣- **١/١٢ من الآنه (الأردي)**: ضربت من النحاس وحملت العبارات التي رفعت على الربع آنه.

٤- **الروبية وجميع أجزائها**: التي صدرت في عهد الملك والإمبراطور إدوارد السابع كانت صورة الوجه فيها في اتجاه اليمين على خلاف وليم وفكتوريا وجورج الخامس والسادس.

روبية الملك جورج الخامس ١٩١٠-١٩٣٦ والمتداولة في الإمارات (روبية الشايب)

صدرت أول روبية تحمل الملك والإمبراطور جورج الخامس في سنة ١٩١١م وهي من

الفضة. وعرفت باسم روبية الشايب كون لأن الإمبراطور جورج الخامس كان كبيراً في السن وله لحية كثيفة وشارب طويل، لذا أطلق على روبيته ومشتقاتها اسم الشايب وتحمل صورة الملك والإمبراطور جورج الخامس وحولها كتب الملك والإمبراطور جورج الخامس وفي الوجه الآخر زخرفة مع كتابة روبية واحدة واسم الهند داخل إطار دائرة وكتابة يك روبية/ باللغة الأوردية.

❖ **نصف روبية:** من الفضة وأصغر حجماً من الروبية وحملت نفس العبارات التي حملتها الروبية مع كتابة القيمة بالانجليزية وهشت آنه باللغة الأوردية في الوجه الآخر.

❖ **نصف روبية (أم ثمان):** وسميت بهذا الاسم لكتابة الرقة ٨ باللاتيني في وسط القطعة، وهي وحدة جديدة استحدث سكها في سنة ١٩١٩ وصنعت من النيكل ولكن لم تجد استحسانا من الناس، لذا توقف سكها واستخدامها في عهد الملك جورج السادس، وتحمل في الوجه الأول صورة وعبارة الملك والإمبراطور جورج الخامس وفي الوجه الآخر كتب في الهامش آت آنه بالأوردو وكذلك بلغات هندية محلية في الوسط داخل إطارين أحدهما مربع والثاني مثمن وكتب بالخط الانجليزي رقم ٨ وحوله تاريخ السك.

❖ **ربع روبية :** من الفضة حملت نفس ما حملته الروبية مع كتابة القيمة في الخلف جهار آنه.

❖ **أربع آنات:** سكت في سنة ١٩١٩ ، من مادة النيكل مثمنة الشكل لها ثمانية أضلع حملت صورة الملك والإمبراطور جورج الخامس وحولها في الهامش خارج الإطار وفي الوجه الآخر الرقم ٤ في إطار مربع وحولها في الهامش جهار آنه بالأوردو وثلاث لغات هندية محلية أخرى.

❖ **آنتان (أم آنتين):** سكت من الفضة في السنة ١٩١١م، وتحمل صورة الملك والإمبراطور جورج الخامس والتي استمر صدورها منذ عام ١٩١١ إلى عام ١٩١٧. ثم استبدلت بفئة آنتين من النيكل الأبيض، ونوع آخر من النحاس وهي كبيرة الحجم، وتحمل آنتين الفضة في الوجه صورة الملك والإمبراطور جورج الخامس وفي الوجه الثاني في الوسط دو آنه.

❖ **آنتان (آنتين):** سكت في سنة ١٩١٨ من النيكل الأبيض والنحاس الأصفر، وهي مربعة الشكل واستمر تداولها حتى نهاية حكم الملك والإمبراطور جورج الخامس وتحمل في

الوجه الأول صورة الملك والإمبراطور جورج الخامس داخل دائرة بحجم الربع روبية الفضة وكتب حول الصورة اسم الإمبراطور، كما كتب خارج الإطار عبارة الهند في الأسفل وتقسيم التاريخ إلى قسمين يمين الصورة وشمالها وفي الوجه الآخر كتب الرقم ٢ في إطار مربع الشكل وفي الهامش ددو آنه بالأوردو وبثلاث لغات هندية محلية أخرى.

❖ **الآنه:** سكت في سنة ١٩١٢، من النيكل الأبيض والنحاس الأصفر وهي مضلعة الشكل لها اثنا عشر ضلعاً، وتحمل صورة الملك والإمبراطورجورج الخامس واسمه وفي الوجه الآخر قيمة القطعة وكلمة الهند وتاريخ السك داخل الإطار وكتب في الهامش الخارجي يك آنه بالأوردو وكذلك بثلاث لغات هندية محلية أخرى.

ربع آنه (بيزة): سكت في سنة ١٩١١ من البرونز، مستديرة الشكل وحملت في الوجه الأول اسم الملك والإمبراطور جورج الخامس وفي الوجه الآخر قيمة القطعة واسم الهند وتاريخ السك.

نصف بيزة: سكت في ١٩١٢ من البرونز على نمط البيزة بنفس الاستدارة إلا أنها أصغر حجماً وحملت نفس العبارات الموجودة على البيزة باختلاف القيمة وهي ١/٢.

❖ **١/١٢ من الآنه (الأردي):** سكت سنة ١٩١٢ من البرونز على نمط البيزة وهي صغيرة الحجم حملت نفس العبارات مع اختلاف قيمة القطعة وهي ١/١٢ وهي أصغر أجزاء الروبية.

روبية الملك جورج السادس ١٩٣٦-١٩٥٢ المتداولة في الإمارات حتى عام ١٩٤٨ والمعروفة محلياً بروبية أم ولد.

سكت الروبية الهندية في عهد جورج السادس على ثلاث مراحل، المرحلة الأولى سكت من الفضة عيار ٢٢ وعندما نشبت الحرب العالمية الثانية خشي الإمبراطور جورج على الخزانة البريطانية من العجز فقرر سحب الروبية المتداولة (الفضة) واستبدالها بروبية أخرى أقل عياراً منها حيث تدنت نسبة الفضة في الروبية الجديدة إلى عيار ١٢ بدلا من ٢٢ وبلغ سعر الروبية الأولى المضروبة عام ١٩٣٨ والتي تم تقييمها لدى هواة جمع العملات ١٥٠٠ دولار أمريكي حسب ما أشار إليه كروس في كتابه. وتعرف روبيات الملك جورج في منطقة الإمارات والخليج بروبية أم الولد نسبة للملك جورج في شبابه.

الروبية الأولى: من الفضة سكت عام ١٩٣٨ وتم تداولها حتى قيام الحرب العالمية. وفي ١٩٣٩ وحملت في الوجه الأول صورة الملك والإمبراطور جورج السادس وهو متوج بالتاج البريطاني وكتب حول الصورة بالانجليزي اسمه وفي الوجه الآخر داخل الزخرفة القيمة وكلمة الهند والسنة ١٩٣٨ وكتب أيضاً يك روبية باللغة الأوردية.

النصف روبية الأولى سكت عام ١٩٣٨، وحملت نفس العبارات والشعارات التي على الروبية وبنفس العيار مع اختلاف قيمة القطعة، وكتب باللغة الانجليزية القيمة هشت آنه باللغة الأوردية.

ربع روبية: سكت في عام ١٩٣٩ من الفضة بنسبة عيار الروبية الأولى وبنفس الشعارات والعبارات أيضا مع كتابة القيمة بالانجليزي، وجهار آنه باللغة الأوردية.

آنتان (آنتين): سكت في عام ١٩٣٩ من مزيج النيكل والنحاس الأحمر مربعة الشكل وتحمل صورة الملك والإمبراطور جورج السادس في شبابه وحول الصورة اسمه وفي الوجه الآخر داخل الإطار الرقم ٢ يتخلله كلمة آنه وأسفل الرقم كلمة الهند والتاريخ ١٩٣٩.

آنه (أم ولد): سكت في عام ١٩٣٨ من النيكل والنحاس مضلعة لها ١٢ ضلعاً، وتحمل صورة الملك والإمبراطور جورج السادس واسمه. وفي الوجه الآخر الرقم ١ يتخلله عبارة آنه داخل الإطار، وفي الهامش يك آنه بالأوردو، وكذلك عبارة آنه بلغات هندية محلية أخرى.

نصف آنه: سكت في عام ١٩٤٢ من النيكل الأبيض والنحاس الأصفر حتى عام ١٩٤٥ في كلكتا، وسكت نصف آنه أيضا في سنة ١٩٤٠ ولغاية ١٩٤٧ من النيكل والنحاس الأحمر، وهي قطعة مربعة الشكل وتحمل في الوجه الأول صورة الملك والإمبراطور جورج السادس وحولها اسمه ولقبه وفي الوجه الآخر رقم ٢ ويتخلله ١/٢ آنه وتحت تاريخ السك وفي الهامش عبارة دو بيسه بالأوردو وبثلاث لغات هندية محلية أخرى.

ربع آنه (أو بيزه واحدة): سكت في عام ١٩٣٨ من النحاس الأحمر وتحمل صورة الملك والإمبراطور جورج السادس واسمه في الوجه الآخر داخل الإطار وكلمة الهند وتاريخ السك.

البيزة المخرمة: والمعروفة بيزة أم الواشر وهي عبارة عن حلقة سكت سنة ١٩٤٣ من البرونز وهي غريبة الشكل سكت في عهد الملك جورج السادس، ولم يسبق أحد من أسلافه أن سك مثل هذه البيزة حيث سك منها قطعتين ذات حجمين مختلفين ولكنهما ذاتا قيمة واحدة.

وهي مستديرة الشكل فيها ثقب في الوسط بقطر ١٥ ملم وتحمل في الوجه الأول في أعلاها صورة التاج البريطاني وحوله عبارة الهند باللغة المراتية المحلية لسكان بومباي وتاريخ السك.

نصف بيزة: سكت في سنة ١٩٣٨ في كلكتا من البرونز. وتحمل في الوجه الأول صورة الملك جورج السادس واسمه، وفي الوجه الآخر داخل الإطار كلمة الهند و١/٢ بيزة وتاريخ السك.

١/١٢ من الآنه (الأردي): سكت هذه القطعة في سنة ١٩٣٨ في كلكتا وصنعت من النحاس الأحمر وحملت نفس المعلومات التي على البيزة عدا قيمة القطعة وكتب ١/٢ آنه.

الروبية الثانية: وقد سكت في أواخر عام ١٩٣٩ وهي خليط من الفضة والنيكل بعيار ١٢٪ من الفضة، بعد أن تم سحب الروبية الأولى التي كانت من الفضة الخالصة دعما للخزانة البريطانية وحملت العبارات والصور التي حملتها الروبية الأولى وأجزاءها.

الروبية الثالثة والأخيرة: في ١٩٤٧ السنة التي تقرر فيها الانسحاب البريطاني من الهند، تم سك روبية من النيكل، وهي أصغر حجماً من الروبيات الأولى والثانية، إلا أنها أكثر وزنا. وتحمل الروبية الثالثة في الوجه الأول كلاً من صورة واسم الملك والإمبراطور جورج السادس. وفي الوجه الآخر صورة نمر متجه من اليمين إلى اليسار في وسط القطعة، وحوله كتبت عبارة روبية بالانجليزية وبالأوردو (يك روبية) وكذلك باللغة المحلية لسكان بومباي وعبارة الهند وتاريخ السك ١٩٤٧ في أسفل القطعة. واستمر التداول بها حتى ١٩٥٦/٤/٢٨، بعد صدور الإعلان الذي حتم التوقف عن تداول الروبيات التي تحمل صورة الملك والإمبراطور جورج واستبدالها بالروبية الهندية بعد استقلال الهند التي تحمل شعار أسدد اشوكا.

النصف روبية الثالثة: سكت في سنة ١٩٤٣ وحملت نفس العبارات التي حملتها الروبية الثالثة مع عبارة نصف روبية بالانجليزي وبالأوردو آت آنه وباللغة المحلية لسكان بومباي المعروفة بالمراتي.

الربع روبية الثالثة: سكت سنة ١٩٤٦ وحملت نفس العبارات التي حملتها الروبية مع عبارة ربع روبية باللغة الانجليزية، جهار آنه بالأوردو وكذلك باللغة المحلية لسكان بومباي.

روبية حكومة الهند بعد الاستقلال ١٩٤٧-١٩٥٧ المتداولة في الإمارات

قررت حكومة الهند بعد استقلالها في ١٩٤٧/٨/١٤ طرح روبيات جديدة لتحل محل الروبيات المستعملة أثناء الانتداب البريطاني والتي تقرر إلغاؤها. وصدر إعلان حكومة الهند المستقلة أن أي روبية لا تحمل شعار الهند الجديد أسدد اشوكا بعد ٢٨ ابريل ١٩٥٦ تعدّ لاغية ولا يجوز التعامل بها. وتحمل الروبية الجديدة في الوجه الأول والتي صدرت عام ١٩٥٠ (وسكّت من النيكل رسم لشعار الهند (أسد أشوكا) على قاعدة بداخلها صورة الثور المقدس ومنظر الشمس وحصان. ويعلو القاعدة ثلاثة أسود، أحدها: متجه إلى الأمام. وواحد إلى اليمين، والآخر إلى الشمال. وحولها كتب باللغة الإنجليزية حكومة الهند تحت الشعار.

وفي الوجه الآخر الرقم (١) وعلى يمينه وشماله سنبلتان وكتب تحت الرقم روبية وتاريخ السك ١٩٥٠ وفوق الرقم كتب روبية باللغة الهندية المحلية، والغريب أن كل الروبيات ومشتقاتها في عهد الانتداب البريطاني كانت تحمل قيمة القطع باللغة الأوردية مثال قيمة الروبية.

البيزة: سكت سنة ١٩٥٠ من النحاس الأحمر وهي مستديرة الشكل وتحمل في الوجه الأول رسم الشعار الهندي أسد أشوكا مع اسم الحكومة الهندية وفي الوجه الآخر صورة حصان يعدو وحوله كتبت القيمة ١ بيزة باللغة الانجليزية وكذلك باللغة الهندية المحلية وتحت بطن الحصان كتب تاريخ السك.

روبية الهند الجديدة والبيزة الجديدة المتداولة في الإمارات عام ١٩٥٧، ١٩٦٥

ظهر الناية بيزة كبديل للبيزة القديمة التي صدرت عند استقلال الهند وجاز تداولها في الإمارات اعتباراً من ١٩٥٧/٧/١. وجاء هذا الإصدار مع جواز التعامل بالقطع السابقة لحين اختفائها من الأسواق، حيث أن كل قطعة من القطع القديمة تدخل البنك يُعَاد صرفها، والفئات الجديدة هي على النحو التالي من الأصغر إلى الأكبر:

ناية بيزة: سكت سنة ١٩٥٧ من البرونز مستديرة وتعتبر ١/٥ من الآنه وتحمل في الوجه رسماً لشعار الهند (أسد أشوكا) واقفا على قاعدة وبداخل القاعدة صورة الثور المقدس

والشمس وصورة حصان وعلى يمين الشعار كتب اسم الهند وعلى يساره عبارة الهند باللغة الهندية المحلية وعلى الرقم ١ وحوله قيمة القطعة بلغات هندية محلية وتاريخ السك بالإنجليزي.

البيزتان (اثنين نايه بيزه): سكت سنة ١٩٥٧ من النيكل والنحاس مثمنة الأضلاع. في الوجه الأول من الشعار الهندي أسد أشوكا وعلى يمينه كلمة الهند وعلى يساره اسم الهند باللغة الهندية المحلية وعلى الوجه الآخر الرقم ٢ وحوله كتب نايه بيزه بلغات هنية محلية وتاريخ السك باللغة الانجليزية.

خمسة نايه بيزة: سكت سنة ١٩٥٧ من النيكل والنحاس، مربعة الشكل وتحمل في الوجه الأول رسم الشعار الهندي (أسد أشوكا) وعلى يمينه اسم الهند باللغة الانجليزية وعلى يساره اسم الهند باللغة الهندية المحلية وفي الوجه الآخر الرقم ٥ وحوله كتبت عابرة نايه بيزة بلغات هندية محلية.

عشرة نايه بيزة: سكت سنة ١٩٥٧ من النيكل والنحاس مثمنة الأضلاع، تحمل في الوجه الأول رسم الشعار (أسد أشوكا) وعلى يمينه كتب اسم الهند باللغة الانجليزية وعلى يساره اسم الهند باللغة الهندية المحلية وفي الوجه الآخر الرقم ١٠ وحوله عبارة نايه أي عشرة نايه بيزة بلغات هندية محلية والتاريخ باللغة الانجليزية.

٢٥ نايه بيزة (ربع روبية أو أربع أنات): سكت سنة ١٩٥٧ من النيكل مستديرة الشكل، ويحمل الوجه الأول رسم الشعار الهندي (أسد أشوكا) وعلى يمينه كتبت عبارة الهند وعلى يساره كذلك باللغة الهندية المحلية وعلى الوجه الآخر الرقم ٢٥ وحوله عبارة نايه بيزه بلغات هندية محلية وتاريخ السك باللغة الانجليزية.

٥٠ نايه بيزة: صدرت فئة الخمسين بيزه ١٩٦٠ من النيكل مستديرة الشكل ويحمل الوجه الأول الشعار الهندي (أسد أشوكا) وعلى يمينه اسم الهند باللغة الانجليزية وعلى يساره اسم الهند بلغة هندية محلية وفي الوجه الآخر الرقم ٥٠ وحوله عبارة خمسين نايه بيزه بلغات هندية محلية وتاريخ السك باللغة الانجليزية.

الروبية: سكت أول روبية من النمط الجديد سنة ١٩٦٢ من النيكل، وهي مستديرة الشكل، وأقل وزناً وأصغر حجما من روبية النمط الأول المضروبة سنة ١٩٥٠ والتي استمر تداولها في الإمارات حتى سنة ١٩٦٥. وتحمل في الوجه الأول رسم الشعار الهندي (أسد

أشوكا) وعلى يمينه عبارة الهند باللغة الانجليزية وعلى يساره عبارة الهند بلغة هندية محلية وعلى الوجه الآخر سنبلتان بينهما الرقم ١، وأسفل الرقم كتبت روبية باللغة الانجليزية، وعلى الرقم عبارة روبية باللغة الهندية المحلية وكتب تاريخ السك في أسفل القطعة.

الريال السعودي والدينار البحريني

بعد أن تقرر سحب روبية الخليج وأجزائها من الإمارات، كان لا بد من إيجاد نقد بديل عنها. فقررت إمارة أبوظبي التعامع بالدينار البحريني وأجزائه من القطع المعدنية، وقررت إمارة دبي وبقية الإمارات الأخرى استخدام الريال السعودي الورقي، واستخدام القطع المعدنية البحرينية كأجزاء للريال السعودي وذلك لبضعة أشهر حتى تم إصدار ريال قطر ودبي بعد أن قررت حكومتا دبي وقطر إصدار نقد مشترك.

وفي السادس من شهر يونيو ١٩٦٦ تم تداول النقد الجديد وهو ريال قطر ودبي ويتكون من الفئات الورقية التالية:

١٠٠ ريال، ٥٠ ريال، ٢٥ ريال، ١٠ ريالات، ٥ ريالات، ١ ريال والأجزاء من القطع المعدنية من فئة ٥٠ درهم، ٢٥ درهم، ١٠ دراهم، ٥ دراهم، ١ درهم.

واستمر تداول ريال قطر ودبي في كل من دبي وقطر وبقية الإمارات الأخرى عدا إمارة أبوظبي التي أبقت على تداول الدينار البحريني حتى قيام دولة الإمارات حيث تم إصدار العملة الوطنية في ١٩ مايو من عام ١٩٧٣م.

ريال قطر ودبي وأجزاؤه

والذي تم تداوله في دبي وقطر وإمارات الشارقة، عجمان، أم القيوين، رأس الخيمة، الفجيرة

ينقسم ريال قطر ودبي إلى أجزاء؛ حيث يساوي الريال الورق ١٠٠ درهم من القطع المعدنية وليس هناك مجال للبحث عن وصف الأوراق النقدية، إنما يقتصر بحثنا على القطع المعدنية المستخدمة في دولة الإمارات.

الوجه الأول لفئة ٥٠ درهم: الرقم ٥٠ وتحته كتبت عبارة درهما في وسط القطعة بينما

كتب في الهامش السفلي عبارة قطر ودبي باللغة الانجليزية وفي الهامش العلوي للقطعة عبارة على شكل هلال ونجمة.

الوجه الثاني: صورة غزال وتحت الصورة كتبت عبارة قطر ودبي باللغة العربية وفوق الصورة كتب تاريخ الإصدار بالهجري والميلادي وقد حملت الفئات ٢٥، ١٠، ٥، ١ من الدراهم (وهي عبارة عن فلوس أي أن الدرهم = ١ فلس) نفس العبارات والصورة التي حملتها فئة ٥٠ درهما.

أقف عند هذا الحد ولا أود أن أخوض في بحر النقود فإنه بحر واسع وعميق لا يمكن لمثلي العوم فيه. ولكن أتمنى أن أكون قد وفقت في أخذكم معي بين طيات تاريخ النقود، ووفقت في إسماعكم رنينها عبر العصور.



مشروع المدرسة الاحمدية

المحاضر

م. مريم العمراني

م. بدر محمد آل علي

م. أحمد محمود

بلدية دبي. قسم المباني التاريخية



مشروع
المدرسة الأحمدية



المقدمة

أبدت بلدية دبي اهتماماً منقطع النظير في المحافظة على التراث العمراني والحضري لإمارة دبي؛ وذلك عن قناعة بضرورة الحفاظ على التراث وحمايته، لأنه يمثل السجل الحقيقي لتراثنا وثقافتنا.

وتمثل تلك الخطوة الأولى لمدينة دبي في عام ١٩٨٦م حينما قامت بلدية دبي بإنجاز مشروع ترميم وإعادة بناء بيت حاكم دبي السابق المغفور له الشيخ سعيد بن مكتوم آل مكتوم في منطقة الشندغة، والتي نالت له البلدية جائزة منظمة المدن العربية لمشروع الحفاظ على التراث العمراني في عام ١٩٨٨م.

وكانت هذه الانطلاقة المباركة بمثابة الخطوة الأولى نحو خطوة شاملة لإحياء تراث دبي المعماري الغني بأصالته المتميزة. بحيث شملت العديد من المباني ذات الصلة بذاكرة أبنائها، والمتفرقة في مناطق مختلفة من المدينة، بعد أن كاد الزحف العمراني الحديث أن يجعلاها أثراً بعد عين، لولا إدراك المخلصين من أبناء الإمارة لأهمية هذه المباني؛ لتكون شاهداً على التاريخ وهمزة وصل بين الأجداد والأحفاد.

إن الجهود المبذولة لإنجاز الهدف والذي واجه تحدياً ضخماً يتمثل في التطور الحضري الذي يعكس النهضة الشاملة التي شهدتها الإمارة خلال العقود الماضية الأخيرة، ويتناسب كذلك مع الأهمية الحضارية للمباني التاريخية التي تعرف تاريخها وتراثها، إلى جانب إبراز الجهود الرائدة لأبناء دبي في المجالات العلمية والثقافية.

وقد بادرت بلدية دبي بتأسيس وإنشاء قسم المباني التاريخية وإنشائه، لتكمل مسيرة الحفاظ على تراث إمارة دبي، حيث إنها استفادت من الخبرات والدراسات العلمية والثقافية السابقة، وذلك لوضع أسلوب ومنهاج العمل لمشاركة كافة الأطراف المعنية بالمحافظة على التراث العمراني للإمارة.

مدينة دبي

مدينة دبي القديمة:

تكونت مدينة دبي على ضفاف الخور المعروف بخور دبي حيث مثل ميناء طبيعياً للسفن الشراعية التي كانت تمخر عباب الخليج العربي، تنقل البضائع من مدينة لأخرى، أو بين الهند وشرق أفريقيا بالإضافة إلى الغوص لاستخراج اللؤلؤ في فصل الصيف والذي كان المصدر الرئيسي لقوت السكان.

كانت مدينة دبي في عام ١٨٢٢م قرية صغيرة لا تزيد عدد سكانها عن ١٠٠٠ نسمة. وكانت المنطقة السكنية تقع على الضفة الجنوبية للخور في المنطقة المعروفة اليوم ببر دبي، حيث تنتشر فيه بيوت العريش الواقعة على الخور والتي تشكل مجموعات سكنية تحتوي كل مجموعة على ستة بيوت تقريباً، بالإضافة إلى بيت الحاكم وكان عبارة عن قلعة مربعة الشكل، له برج واحد في الناحية الجنوبية الغربية وهي القلعة المعروفة اليوم باسم قلعة الفهيدي. وكانت مبنية من الأحجار المرجانية والجص والأسقف من جذوع النخيل والجص.

وكانت المدينة محاطة بسور على شكل نصف دائري مبني من الصخور المرجانية والجص. ويحوط المدينة من كل الجهات ما عدا الخور وكان للسور ستة أبراج أربعة منها بقيت حتى عام ١٩٥٠م، كما كانت المدينة تضم عدداً قليلاً من المساجد، منها الجامع الكبير، وعدداً من المحلات التجارية.

في حوالي عام ١٨٤٠م، بدأ السكان بالانتقال إلى الضفة الأخرى من الخور (بر ديرة حالياً) واستوطنوها وبدؤوا بعمارة المنازل والأسواق والمساجد هناك. وفي وقت لاحق بدأت البيوت تبنى في منطقة الشندغة (ببر دبي) المتميزة بكونها لساناً من اليابسة في البحر، تأتيها الرياح والنسيم من الخليج من ناحية الغرب ومن الخور من ناحية الشرق.

المناطق التراثية في دبي:

تتكون مدينة دبي من مجموعة من الأحياء والمناطق التراثية التي تكونت مع مرور الزمن، وحسب الاحتياجات البشرية وتطورها وفيما يلي شرح موجز عن المناطق التراثية في إمارة

دبي.

١- منطقة الشندغة:

تعدّ منطقة الشندغة من المناطق الهامة في إمارة دبي، وذلك لموقعها المميز والاستراتيجي على خور دبي وعلى الخليج العربي، حيث كانَ يشرف على الشريان الرئيسي للحياة الاقتصادية والتجارية، بالإضافة إلى النواحي السياسية في إمارة دبي إلى جانب تلاحم التشكيل العمراني والمعماري مع باقي المناطق التراثية في إمارة دبي.

ويمثل وجود بيت الشيخ سعيد آل مكتوم بالشندغة أهمية كبيرة للمنطقة وينبئ عن مكانة الشندغة بالنسبة لإمارة دبي، فقد كان البيت مقراً للحكم في الفترة من ١٨٩٦م إلى ١٩٥٨م.

٢- السوق الكبيرة -ديرة:

شُيِّدت السوق الكبيرة حوالي عام ١٨٥٠م وله أهميتها الكبيرة، حيث كان لعلاقتها المباشرة مع الميناء الممتد على الخور تأثير كبير على التكوين العمراني والمعماري والشخصية العامة للمكان، فلقد فرض الأمر أن يكون المكان خاصاً بالمعاملات التجارية والتبادلات بأنواعها، إلى جانب ما يستلزم أعمال التجارة السريعة من مخازن تتميز بصغر المساحة، وبناء تخطيطي يجعل للحركة جل الاهتمام، لذا تمثل السوق الكبيرة جانباً متميزاً وهاماً من شخصية دبي، ذلك الجانب الذي يمتد حياً ونشطاً عبر العهود والسنوات، فليست التجارة في شخصية دبي مجرد جزء، بل كان ينفرد بانصهاره مع المجموعة بكل ثقافاتهم وشخصياتهم، ويمثل الحفاظ على الشخصية المعمارية للسوق الكبيرة، وإحياء ملامحها الأصلية تمسكاً راسخاً بالتراث الأصيل للمدينة وفهماً متواصلاً لشخصيتها.

٣- السوق الكبيرة -بر دبي:

تعد السوق الكيرة في بر دبي من أقدم واهم الأسواق في مدينة دبي، ففيها صنعت المعاملات التجارية الواسعة التي تم عقدها من خلاله شهرة لمدينة دبي وصيتها الذائع، والسوق الكبيرة تعكس شخصية مدينة دبي، من خلال التمازج بين الدور السكنية والتجارية في إطار من علاقات تخطيطية متميزة، وتتفاعل بين المباني مختلف العناصر المعمارية التي عرفتها دبي، من براجيل الهواء والزخارف الجصية المختلفة والتشكيلات المتنوعة للفراغات المعمارية، والمنطقة تتفاعل بين الخور والأسوار القديمة للمدينة لكي تمثل مجتمعاً مدنياً يتميز باكتماله وتكامله.

٤- منطقة البستكية:

يعود تاريخ إنشاء منطقة البستكية إلى حوالي ١٩١٠م وتمثل المَعْلَمَ المعماريَّ الذي تتميز به مدينة دبي، ففيها البراجيل الشاهقة، والزخارف الجصية، وأعمال النجارة في بيوتها ذات تميز واضح وجذاب.

وتمثل المنطقة مرحلة هامة في تاريخ العمارة والتطور المدني والحضري لمدينة دبي. وقد شكلت ركيزة أساسية من المعارف المعمارية من خلال أساتذة البناء الذين نفذوا مبانيها وتركوا بصماتهم عليها.

وتشغل منطقة البستكية شرقي المدينة القديمة في بر دبي، وتمتد بمحاذاة الخور لمسافة ثلاثمائة متر، وعمقها باتجاه الجنوب نحو مائتي متر.

٥- منطة الأحمدية:

تعد منطقة الأحمدية واحدة من المناطق القديمة في ديرة، حيث يمتد تاريخها إلى فترة تكّون رأس الخور، وقد حفلت بالعديد من الدور الخاصة بكبار التجار والأعيان، فضلاً عن المدرسة الأحمدية التي نهل العلم فيها أبناء المدينة.

تضم منطقة الأحمدية مجموعة من المباني التقليدية التي تحيط بالمدرسة الأحمدية القديمة، حيث تتشكل أنماط تخطيطية ومعمارية تقليدية لها من الندرة ما يستوجب الحفاظ عليها والإحياء المعماري والتخطيطي لها.

التطور العمراني في إمارة دبي

تأثر التطور العمراني في إمارة دبي تأثراً كبيراً بالأوضاع الاقتصادية والثقافية والاجتماعية لسكان المنطقة، فلعقود طويلة قبل اكتشاف النفط كان أسلوب حياة السكان في المنطقة يتصف بالهدوء، والحياة التقليدية البسيطة الآمنة، وانعكست مظاهر تلك المرحلة وسماتها على العمارة المحلية بالمنطقة، وساهمت العمارة في توفير بيئة مناسبة للسكان تقيهم من حرارة الجو عن طريق حلولٍ مبتكرة للاستفادة من مواد الإنشاء المتوفرة، واستغلال الرياح الملطفة عن طريق البراجيل، واعتمد اقتصاد المنطقة قبل اكتشاف النفط على التجارة وصيد اللؤلؤ في المناطق الساحلية، وعلى الزراعة في الواحات بالقرب من عيون المياه، وعلى الرعي في المناطق الصحرواية.

تميزت مرحلة ما قبل ظهور النفط بانعكاس واضح للقيم الثقافية والاجتماعية والبيئية على العمارة، تمثلت في التنظيم الوظيفي لعناصر المسكن، والاعتماد على الفناء الداخلي المفتوح لتوفير الخصوصية اللازمة للسكان، واستخدام مواد إنشاء محلية، مثل الأحجار البحرية، والجص، والحجر، وجذوع النخيل، والاستفادة من البراجيل في تلطيف الجو الداخلي للغرف، وانتشرت القلاع عند مداخل المدن لتوفير الحماية للسكان، وتتعدد أمثلة العمارة التراثية في الإمارة، مثل قلعة الفهيدي التي تم تحويلها إلى متحف، والمربعات مثل مربعة الشندغة وغيرها، ومن أهم الأمثلة المعمارية لتلك الفترة بيت الشيخ سعيد آل مكتوم بمنطقة الشندغة والذي تمَّ تجديده ليصبح من المعالم التراثية للإمارة، وتشترك جميع أمثلة العمارة في الإمارة في تحقيقها طابعاً معمارياً مميزاً ينتمي إلى المنطقة، ويعكس ظروفها الثقافية والبيئية والاجتماعية كافة.

إن الطفرة الاقتصادية التي أفرزها ظهور النفط في المنطقة في نهاية الأربعينات وأوائل الخمسينات من القرن السابق، وما ارتبط بذلك من اتصالات خارجية حملت معها مؤثرات اقتصادية واجتماعية ما لبثت أن غمرت الكيانات العمرانية لمدن الخليج التراثية، فأصبحت المنطقة مسرحاً وملعباً ومختبراً لتجارب العمارة، يحاول فيه الكل أن يظهر فيه فنه وقدراته، وذلك كنتيجة للانفتاح على الغرب دون أي تحفظات، ومن هنا دخلت القيم الغربية لتغيير النمط العمراني والمعماري والتخطيطي للمدن في المنطقة.

نشأة حركة الإحياء والترميم العمراني في دبي وتطورها

تختلف أشكال تطور التراث العمراني وتأثيرها تبعاً لحجم هذا التراث ونوعيته وأهميته وكذلك تبعاً لدرجة التطور العمراني الذي شهدته المناطق المختلفة، ويختلف أيضاً تبعاً لوجود وفيما يلي وصف لعمليات الإحياء العمراني في دبي:

١- بيت الشيخ سعيد آل مكتوم:

من أهم البيوت التراثية في دبي، وذلك لتاريخه العريق الممتد من عام ١٨٩٦م والذي يمثل حقبة هامة في تاريخ إمارة دبي. فقد كان مقر الحاكم حتى عام ١٩٥٨م. ويعتبر البيت تكويناً معمارياً فريداً من نوعه؛ من حيث الحجم، والتشكيل التصميمي، مما يجعله تعبيراً عن الشخصية المعمارية التقليدية في دبي.

وبعد أن نال التدهور الشديد من المبنى عبر السنين، قررت البلدية الشروع في ترميمه في عام ١٩٨١ وهي البداية الحقيقة لحركة الإحياء والترميم في إمارة دبي. وبعد عمل الرسومات اللازمة للمشروع بدأ التنفيذ في عام ١٩٨٣م، وقد روعي في المشروع الحفاظ على العناصر المعمارية والتشكيلية الأصلية، وإبراز التكوين المعماري الأصلي للمبنى ومكوناته الإنشائية.

ويعدّ ترميم بيت الشيخ سعيد آل مكتوم النواة الأساسية لبداية إعادة إنشاء منطقة الشندغة وإحيائها، وأيضا البداية الحقيقية لعمليات الإحياء والترميم لباقي المناطق التراثية في الإمارة.

٢- حصن الفهيدي:

يعدّ الحصن من أقدم المباني في إمارة دبي. وقد كان مسكناً للحاكم حتى عام ١٨٩٦م، فقد انتقل المغفور له الشيخ مكتوم بن حشر آل مكتوم إلى منطقة الشندغة، ويمثل الحصن فترة هامة في تاريخ إمارة دبي حيث كان يمثل مركز الحكم والإدارة، فضلاً عن تنوع استخدامه في الفترات الزمنية المختلفة.

يعدّ حصن الفهيدي طرازاً معمارياً متميزاً باشتماله على العديد من العناصر المعمارية المختلفة وخاصة في تشكيل الأبراج. ويعدّ موقع حصن الفهيدي في مركز المدينة التاريخية في بر دبي، حيث كان يشرف مباشرة على السور التاريخي، ويمثل أحد أجزائه الهامة ومركزه الدفاعي، ويتصل مباشرة بالقلب التجاري والأحياء السكنية القديمة.

بدأ بترميم الحصن تعبيراً عن الاهتمام بضرورة الحفاظ على معالم التراث الحضري والحضاري في إمارة دبي، وقد عكس الاهتمام والعناية بالقيمة المعمارية والتاريخية للمبنى، بعد أن نالت السنون من المنشأ وكادت أن تهدد بانهياره، حيث تضافرت الجهود نحو إجراء المسوحات المعمارية والهندسية اللازمة لتحديد أوجه الخطورة، ومن ثم وضع المشروع التصميمي الذي باشرت بلدية دبي تنفيذه بأطقم العمل المتوفرة لديها مباشرة، حيث تمت عمية الترميم باستخدام الطرق والمواد التقليدية المتوفرة، وذلك لكي تتم المحافظة على قيم وأصالة المبنى.

ويمثل حصن الفهيدي نقطة الاتصال والوصل بين دبي التاريخية ودبي الحديثة، ويرتبط الحصن من ناحية الموقع بديوان سمو الحاكم من الجهة الشرقية، والسوق القديمة من

الجهة الشمالية، والسوق الحديث من غربه وشرقه.

٣- إحياء السوق الكبير- ديرة:

بدأت بلدية دبي مشروعاً يستهدف ترميم مباني السوق الكبير، وإحياء الشخصية المعمارية الأصلية للمنطقة، وذلك بجهود مباشرة من أطقم العاملين فيها، من مهندسين، وفنيين، وعمال. بدأ المشروع الذي لا يزال مستمراً في مراحل متعاقبة وحسب خطط وبرامج الموضوع لعمليات الترميم والإحياء المستمرة في الإمارة.

ويهدف المشروع إلى استبدال الإضافات المعمارية، والمحسنات التشكيلية التي أضيفت منذ زمن غير بعيد وفق توجهات الحداثة والعصرية بعناصر من التراث العمراني والمعماري للمدينة، وكذلك يسعى المشروع إلى التأكيد على الشخصية الأصيلة من خلال العمل على ترميم المباني التاريخية، وصياغتها على النحو الذي يسمح بمباشرة النشاط التجاري بها دون اللجوء إلى تعديلها أو استبدالها.

يهدف المشروع على نحو عام إلى إحياء الصورة التشكيلية والبصرية للسوق التقليدي ذي التاريخ الممتد، مع استرجاع العنارص المعمارية التي فقدها عبر سنوات الحياة والنشاط، مثل براجيل الهواء، ولافتات المحلات وأبوابها المصنوعة من خشب التيك. ولم يهمل المشروع العناصر الحديثة اللازمة للفراغات، مثل: التكييف، والإضاءة، والتجهيزات الكهربائية، ولكنه يسعى إلى عدم سيطرتها على البناء المعماري والصورة الجمالية للفراغات. بالإضافة إلى سعي البلدية إلى أن تجعل من الخصوصية المعمارية لأسواق دبي التقليدية عنصرَ جذب يوازي في أهميته خصوصيتها التجارية.

٤- إحياء السوق الكبير- بر دبي:

في إطار الحفاظ على التراث العمراني المتميز لمدينة دبي، ودواعي إحياء المناطق التقليدية التي تكشل أصل المدينة وعناصر شخصيتها، باشرت دبي وضع المخطط الرئيسي لإحياء منطقة السوق الكبير. ويتجزأ العمل إلى مراحل تتفق والظروف الموضوعية لمكان يفيض بالحيوية والحياة، مما يتطلب تنسيق العمل بما لا يضر بمصالح المواطنين، ولا يضر كذلك بالسلامة الإنشائية لتلك المباني التير شهدت تاريخاً له عراقته.

بدأ المشروع بالتركيز على المباني ذات الملامح الأساسية المعمارية للمنطقة. ولكي تكتمل الصورة العامة للمكان عالج المشروع مسألة الملكِّية الخاصة من خلال منحة الترميم

والصيانة، على أن يتم لاحقاً وضع الضوابط اللازمة للحفاظ على ما تم إنجازه. ويتزامن المشروع مع الاتجاهات الإدارية نحو ضبط الإعلانات التجارية والإشغالات أعلى المباني.

٥- إحياء واجهات خور دبي:

تم تنفيذ هذا المشروع والذي لا يعني ترميم المباني، بقدر ما يعني أهمية إجراء صيانة للواجهات؛ لإضفاء بعض من الرونق والجماليات على الصورة العامة لها، الأمر يدعو إلى أن تكون هذه الصورة وفق الطابع التقليدي الذي قامت عليه المباني، ويعني كذلك إزالة التعديلات والاشغالات، مثل: القواطع الخشبية، والإضافات المعمارية المستحدثة، إلى جانب تنظيم وتقييد اللافتات، والإعلانات التي تشوه التركيب التشكيلي للمنطقة. ويسعى المشروع إلى تكون الصورة العامة للمدينة والمتمثلة في بعض من أقدم المباني بها ذات تناسق بصري ومعماري مستحسن يعبر عن الاهتمام وليس الإغفال.

يعد المشروع قيمة حضارية؛ ذلك أنَّ الاهتمام بالتحضر في المدينة ليس منصباً على الحديث منها فقط بل على المدينة ككل طالما يعمرها الناس ويتفاعلون معها وبها.

٦- إحياء منطقة البستكية:

أولت بلدية دبي اهتماماً كبيراً للحفاظ على منطقة البستكية وإحياء تراثها المعماري والعمراني، فقد تم تعيين فريق عمل لمسح المباني ودراسة الأوضاع المعمارية والتخطيطية للمنطقة، واقتراح برنامج العمل اللازم للحفاظ عليها وإحيائها من خلال عدة خيارات تنفيذية وتصميمية. وقد تم تقسيم عمليات إحياء وترميم المنطقة إلى عدة مراحل وهي كالتالي:

١- **المرحلة الأولى**: وتشمل تطوير الخدمات والمرافق العامة في المنطقة، إلى جانب البدء في برنامج لاستملاك المباني، والمشروع يستهدف امتلاك الدائرة للمباني ثم توزيع استخداماتها في إطار التنمية السياحية والسكانية الشاملة، (وقد تم الانتهاء من هذه المرحلة).

٢- **المرحلة الثانية**: بدأت في عام ١٩٩٦م، فقد تولى قسم المباني التاريخية تنفيذ مشاريع الترميم لمباني المنطقة وفق برنامج عام، ومن المتوقع أن تستغرق هذه المرحلة حوالي خمس سنوات. (مستمرة).

٣- **المرحلة الثالثة**: تسعى البلدية إلى استكمال ترميم باقي مباني المنطقة ثم البدء في

برنامج التوظيف والاستغلال.

٧- إحياء منطقة الراس- ديرة:

مشروع إحياء الراس هو أحد المشروعات التي تستهدف في مجملها إحياءَ التراثِ العمراني والتخطيطي للإمارة، ويسعى المشروع إلى الحفاظ على المباني التقليدية المحيطة بالمدرسة الأحمدية، مع المحافظة على الملامح التخطيطية العامة للمنطقة التقليدية. ويراعي المشروع احترام التكوين التصميمي للعمائر التقليدية، والحفاظ على النسب الفراغية والمصمتة من حوله، بما يعكس النظرية المعمارية التقليدية ويحافظ عليها، ويحول المنطقة إلى متحف معماري متكامل، حيث المباني القديمة بتباين أحجامها وفراغاتها واستعمالاتها تعكس صورة متكاملة للعمارة التقليدية يمكن من خلال التوظيف والاستغلال لتلك المباني أن تمدَّ شرايين الحياة إلى الصناعات التقليدية والأنشطة الحرفية القديمة.

يمتد المشروع إلى المباني الحديثة المحيطة بالمباني التقليدية ليعيد الصياغة البصرية والتشكيلية لواجهاتها بما يتفق مع عناصر العمارة التقليدية.

الجهة القائمة على إحياء التراث في دبي

إن بلدية دبي بدورها الرائد بين بلديات المنطقة أدركت منذ مطلع عقد الثمانينات أهمية الحفاظ على التراث العمراني لمدينة دبي والمناطق المحيطة بها.

ومن أجل تلبية الاحتياجات الإدارية لتلك الأهداف، تم وضع الخطط والسياسات اللازمة التي أثمرت في العام ١٩٩١م تأسيس وحدة ترميم المباني التاريخية. باشرت تلك الوحدة عملها في ترميم الفهيدي، ثم في التنفيذ والإشراف على مشاريع ترميم المدرسة الأحمدية، وبيت التراث، وبيت الوكيل، ومجلس أم الشيف، وبرج نهار، ومربعات الشندغة، والبراحة، والوعيل، وقرية حتا التراثية، إلى جانب الكثير من الأعمال الأخرى.

وقد تطورت الوحدة خلال سنوات وجيزة إلى شعبة المباني التاريخية والمعارض، لتضم مشاريع تأثيث المباني التاريخية بعد ترميمها لتجهيزها في هيئة متاحف ومعارض. وتم في عام ١٩٩٤م تحويل الشعبة إلى قسم المباني التاريخية، لتوسيع الهيكل الإداري بما يتناسب مع المهام الملقاة عليه.

وقد تم تزويد القسم بالكفاءات الهندسية والفنية والعمالة اللازمة مما ساعد على

إنجاز خمسين مشروعاً متنوعاً خلال الأعوام ٩١-١٩٩٥م.

يتكون قسم المباني التاريخية من ثلاث شعب، شعبة تصميم أعمال الترميم تتولى مسؤولية إعداد الدراسات المعمارية والتراثية وإعداد التصاميم الخاصة بالمشاريع، وشعبة التنفيذ والإشراف على أعمال الترميم وتتولى مسؤولية تنفيذ المشاريع في مواقعها، وتضم ورشة متخصصة وتوظف الفنيين من نجارين وحدادين والمتخصصين في الزخارف بالإضافة إلى فريق من فنيي الكهرباء يرأسهم مهندس كهربائي كفء. أما الشعبة الثالثة فهي شعبة التصميم الداخلي وهي تتولى مسؤولية عمل التصميم الداخلي والتأثيث للمشاريع بعد الانتهاء من ترميم المبنى. بالإضافة إلى رئاسة القسم التي تضم المتخصصين في تخطيط المشاريع والمحاسبة بما يدعم تحقيق أهداف القسم.

لقد أعد قسم المباني التاريخية ببلدية دبي المئات من الرسومات والمخططات التي تشمل تفاصيل العمارة والمخططات مثل الأساسات والجدران والأسقف والأبواب والنوافذ والزخارف الجصية والأعمال المعدنية وغيرها، وتساعد هذه المخططات فريق العمل على تنفيذ المشاريع، إلى جانب أنها تلقي الضوء على الإبداع التقني الذي ميز أعمال البنائين القدامى.

في سائر مشاريع الترميم يقوم قسم المباني التاريخية أولا بأعمال المسح للمباني لتحديد العيوب والتلف الحاصل في كافة عناصر البناء قبل الشروع في الأعمال التنفيذية، ويتم ترميم الأساسات والجدران باستخدام المواد التقليدية، وتتم معالج الشروخ، وفي الأغلب يتم استبدال أرضيات وأسقف جديدة، بالأرضيات والأسقف السابقة. وفي بعض الأحيان يتم عمل أبواب جديدة وذلك حسب حالة الأبواب القديمة. كما يتم ترميم الزخارف الجصية أو استبدالها بعناية تامة.

ويعدّ قسم المباني التاريخية ببلدية دبي الجهة الرسمية التي تقوم بأعمال الحفاظ على المباني التاريخية والتراث العمراني لمدينة دبي.

التقيد بالطابع الأصلي للأحياء المستصلحة والمباني المرممة

وضعت بلدية دبي أهدافاً للقيم الحضارية والاقتصادية والبيئية للحفاظ العمراني والمعمارية للمدينة وبالتالي للمباني وذلك لتحقيق الاتزان اللازم لعمليات الحفاظ

والصيانة والاستخدام وذلك كما يلي:

❖ **أهداف القيم الحضارية:** يمكن تحقيق الحفاظ من خلال اعتبار القيمة الحضارية عن طريق البعد التاريخي للمبنى بالإضافة إلى القيم والعناصر الجمالية.

❖ **الأهداف الثقافية:** يراعي لإبراز المظاهر الثقافية والتراثية للمبنى توافر المعلومات التفسيرية التي يجب ألا تتعارض مع المظهر العام للمبنى، خاصة مع تركيب مستلزماتها من أجهزة سمعية وبصرية.

❖ **الأهداف الاقتصادية:** تتأتى القيمة الاقتصادية للمبنى عن طريق استخدامه المباشر، ومدى الكفاءة الاقتصادية للوظيفة، أو عن طريق تأثير طابعه من الناحية الاقتصادية في الوسط المحيط به (لكون المبنى التاريخي نواة عمرانية للتنمية).

❖ **الأهداف البيئية:** تتأتى من خلال تحديد الراحة البيئية داخل المنطقة التاريخية كأحد أهداف سياسات الحفاظ والصيانة على المباني والمواقع التراثية، ومن ثم يجب مراعاة أعمال العزل الحراري للمباني القائمة بالصورة التي يمكن الحفاظ بها على القيمة الحضارية، حيث الاستعمال لاستيفاء الاحتياج، هذا إلى جانب مراعاة تحسين الصورة البصرية للمبنى ونطاقه العمراني.

استراتيجيات الحفاظ العمراني لدى بلدية دبي:

وضعت البلدية استراتيجيات الحفاظ العمراني وذلك في إطار الحفاظ على البيئات التاريخية لكي يتم التحكم في محاور الممارسة والتطبيق العملي:

- توثيق جميع الأعمال المرتبطة بعمليات الحفاظ العمراني، وذلك بعد الدراسات اللازمة له ما بين الدراسات التاريخية والبصرية والمعمارية والتشكيلية.
- اعتبار المنطقة المحيطة بالمبنى التاريخي منطقة ذات نفوذ وتحكم فعال في العمران بحيث يتم التعامل مع تلك المنطقة بشروط خاصة باستخدام الأراضي ونوعية وصفة الاستعمال.
- تتحدد الحدود الاعتبارية لمنطقة النطاق التاريخي من خلال تفاعل تراكب تلك النطاقات الحيوية.
- دراسة السبل الكفيلة بإجراء التأمين المادي للمواقع التاريخية والتقليل ما أمكن من

حجم التغييرات داخلها.

مطابقة المباني المستحدثة مع المباني التاريخية:

وقفت بلدية دبي من خلال المباني المرممة على مبان غريبة ولدت في بيئة لا تمت إليها بصلة، لذا كان من الضروري إيجاد بيئة منسجمة وملائمة للمباني التاريخية، لتتماشى مع طرازها المعماري المميز، ومن ثم فقد خصَّصت البلدية أربع مناطق في مركز مدينة دبي للحفاظ على الطابع التقليدي في واجهاتها، من حيث الشكل، ومواد التشطيب لتكون نواة تتوسع في المستقبل وتمثل العمارة الخليجية التي تحافظ على كيانها وطرازها في القرن الواحد والعشرين، ولذلك تم وضع بعض الأهداف للحفاظ على المناطق التاريخية، وإيجاد طابع معماري محلي مستمد من العمارة التقليدية، لإضفاء الوحدة والتجانس على المباني في منطقة المدينة القديمة كالتالي:

- تقديم التوصيات بشأن الحفاظ على المباني التاريخية.
- الحفاظ على الطابع التقليدي للعمارة في منطقة المدينة القديمة.
- تقديم التوصيات بخصوص تخطيط المناطق التاريخية بما فيها عرض السكيك وارتفاع المباني.
- مراجعة الواجهات والمساقط لجميع المباني الحديثة التي تبنى في منطقة المدينة التاريخية.
- إخراج واجهات المحلات في الأسواق التقليدية بالشكل القديم حيث الأبواب الخشبية القديمة ولوحات المحلات تكون بشكل تقليدي.
- توعية الجمهور وبخاصة الملاك والاستشاريين من خلال اللقاءات والمناقشات بأهمية الحفاظ على التراث العمراني وأنه تراث وتاريخ المنطقة يجب الحفاظ عليه وإحيائه في الحياة العصرية لإعطاء الهوية الوطنية والتميز المعماري.

دور السكان في عملية الإحياء والترميم

من خلال الدراسات التاريخية المنجزة في قسم المباني التاريخية ببلدية دبي في الحفاظ على التراث العمراني، تبين أن للسكان دوراً كبيراً وذلك لأنهم يمثلون مصدراً هاماً

للمعلومات التاريخية، وشكل وإحياء المباني التاريخية.

ومن خلال تجربة إمارة دبي في الحفاظ على الموروث خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، تم إجراء عدد من المقابلات واللقاءات مع كبار السن وبعض المختصين في هذا المجال للحصول على المعلومات التاريخية عن تراث إمارة دبي.

وقد كانت نسبة التجاوب من الناس لتسجيل المعلومات للجهات المختصة ٩٨٪، هذا إلى جانب متابعة هؤلاء الناس لترميم المباني التاريخية والمحافظة عليها في مواقعها، وتصحيح المعلومات في حالة وجود أي خطأ.

ومن خلال تجربة بلدية دبي الموضحة أعلاه، يمكن الخروج ببعض النقاط الهامة عن دور السكان في المحافظة على التراث والترميم كالتالي:

١- مبادرة بعض السكان إلى المساهمة في الحفاظ على التراث أدى إلى نتائج إيجابية بمنع التزييف والتغيير في المعلومات.

٢- تم إمداد الجهات المعنية بالمعلومات الدقيقة والتفاصيل وخاصة بعد ترميم المبنى.

٣- المشاركة الفعالة لبعض الناس بالمحافظة على التراث العمراني والمعماري وذلك باستخدام المباني المرممة في مشاريع سياحية.

٤- إبلاغ الجهات الرسمية من قبل بعضهم عن العابثين بالتراث العمراني والمعماري، واتخاذ الإجراءات اللازمة تجاههم.

٥- توجه المختصين في هذا المجال للمحافظة على التراث العمراني والمعماري بتجميع المعلومات سواء بالأساليب التقليدية (الكتب) أو المتطورة (شبكة الانترنيت).

وقد توجت بلدية دبي هذا التوصل المستمر من قبل الناس وذلك بالاحتفاء بالمشاركين من خلال المساهمة في تسجيل تراث دبي سنوياً، والاحتفال بهم بيوم التراث العالمي، وتكريمهم على جهودهم المتواصلة وذلك ليكونوا قدوة حسنة للمواطنين.

تجربة ترميم المدرسة الأحمدية

نبذة تاريخية:

تعدّ المدرسة الأحمدية أقدم المدارس النظامية في إمارة دبي، وقد أنشأها الشيخ أحمد بن دلموك رحمه الله في عام ١٣٣١هـ (١٩١٢م) وسميت نسبة إليه. إلا أنه توفي قبل الانتهاء من بنائها وأتمها ابنه السيد محمد بن أحمد بن دلموك. واستقدم لها المدرسين أولاً من الإحساء من آل مبارك وهو الشيخ عبدالعزيز بن حمد آل مبارك وابناه الشيخ عبدالله بن عبدالعزيز آل مبارك والشيخ عبداللطيف بن عبدالعزيز حيث كانوا يدرسون الدين واللغة العربية في الطابق السفلي، ودرس على أيديهم مجموعة من أعيان دبي منهم السيد محمد بن عبيد البدور الشيخ يوسف بن عبدالله الشيباني، السيد محمد بن أحمد الشنقيطي، الشيخ أحمد بن حسن الخزرجي، الشيخ أحمد بن حمد بن سوقات وغيرهم كثير من طلبة العلم وعلماء البلاد، وكان عدد الطلبة يصل إلى ٣٠٠ طالب. وفي عام ١٩٢٠م استقدم السيد محمد بن أحمد بن دلموك والذي- كان يشرف وينفق على المدرسة والمدرسين- من منطقة الزبير بالعراق لتدريس بعض العلوم العصرية وهؤلاء المدرسين هم الشيخ عبدالله بن عبدالوهاب المزين، والشيخ أحمد العرفج، والشيخ يوسف محمد الجامع، والشيخ مشعان ناصر المنصور، وكانوا يسكنون في نفس المدرسة في غرفة البارجيل في الطابق العلوي.

وفي عام ١٩٢٢م درس الشيخ عبدالرحمن بن حافظ في المدرسة علوم الحديث والتفسير والفقه والسيرة وذلك في أروقة الطابق العلوي بجانب المدرسين الزبيريين. وكان التدريس يتم على الأرض التي كانت مفروشة بالحصر. وكان الطلبة يجلسون في حلقات مع المدرسين لطلب العلم، ثم في فترة لاحقة جلبت المقاعد التقليدية الطويلة والطاولات وكان كل ٣ تلاميذ يجلسون على مقعد واحد وكانت أجرة الدراسة رمزية وهي ما بين ٣-٥ روبيات هندية، والذي لا تمكنهم ظروفهم الاجتماعية كان الشيخ محمد بن دلموك يدفع عنهم، وفي فصل الصيف كانت الدراسة تتوقف ويسافر المدرسون إلى بلادهم.

ومن أشهر الطلبة الذين درسوا في المدرسة في هذه الفترة هم المغفور له الشيخ راشد بن سعيد آل مكتوم، والشيخ عبيد بن جمعة، والحاج محمد بن مطر بن مصبح، ومحمد بن ماجد الفطيم، وناصر بن عبداللطيف السركال، ومحمد بن عبداللطيف السركال وغيرهم.

وفي عام ١٩٣٢ توقفت الدراسة في المدرسة نظراً للظروف الاقتصادية الصعبة التي كانت البلاد تمر بها نظراً لانهيار أسواق اللؤلؤ الطبيعي، وكساد تجارته بظهور اللؤلؤ الصناعي المنافس، ورجع الأساتذة الزبيريون إلى بلادهم. واستمرت هذه الحال إلى عام ١٩٣٧ حيث قامت حكومة دبي بتمويل المدارس، وعين الشيخ مانع بن راشد آل مكتوم مسؤولاً عنها ومشرفاً على التعليم، وأسندت مسؤولية إدارة المدرسة إلى الشيخ محمد نور بن سيف بن هلال المهيري، ومن المدرسين الذين درسوا في هذه الفترة: محمد بن علي بن دعفوس، وأحمد عيسى، ومحمد بن يوسف، وحسن بوملحة، ومحمد بوملحة، ومطر بن عبيد، وعبدالرحمن المنصوري، وعلي الجزيري وغيرهم، وكان التدريس في الدور الأرضي بينما يشغل الدور العلوي قضاة البلاد وهم: الشيخ عبدالرحمن بن حافظ، والسيد محمد الشنقيطي، والشيخ أحمد بن حسن الخزرجي.

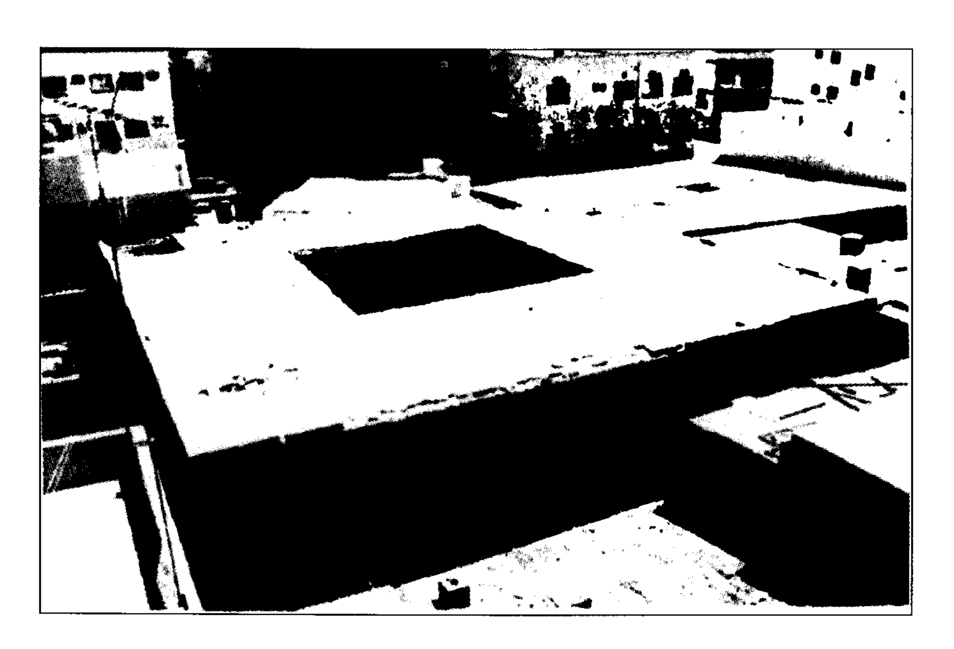
وفي عام ١٩٥٦م، ومع تولي الأستاذ زهدي الخطيب إشراف دائرة المعارض من قبل دولة الكويت وسع في غرف الدراسة وطبقت المناهج الدراسية الكويتية وذلك حتى عام ١٩٥٨م، حيث توقف التدريس في هذا المبنى وانتقل إلى المدرسة الأحمدية الجديدة التي شيدت قريباً منها وذلك نظراً لصغر حجم المبنى وضعف الهيكل الإنشائي الذي مر عليه آنذاك ما يقارب من خمسة عقود واستخدم المبنى كمكاتب لدائرة الأوقاف والشؤون الإسلامية إلى حوالي عام ١٩٦٥م، حيث انتقلت الدائرة إلى مكاتبها الجديدة وحينئذ استخدم المبنى كمقر لنادي عمان الرياضي، وذلك إلى عام ١٩٧٢م، ومن ثم ونظراً للحالة الإنشائية السيئة أجر المبنى من قبل دائرة الأوقاف لبعض العمال للسكن فيه وقاموا بدورهم بإجراء تغييرات غير إنشائية على المبنى وأساءوا استخدامه، وذلك نظراً لكثرة عدد العمال الساكنين فيه مما أدى إلى زيادة التدهور الإنشائي للمبنى.

في عام ١٩٨٧م وبعد الانتهاء من ترميم بيت الشيخ سعيد آل مكتوم وضعت بلدية دبي خطة لترميم أهم ثلاثة مبانٍ ومواقع تاريخية وهي: حصن الفهيدي، وقرية حتا التاريخية، والمدرسة الأحمدية. وأسند مشروع مسح المدرسة الأحمدية إلى أحد المكاتب الاستشارية في الإمارة واستغرق مشروع المسح وتصميم أعمال الترميم وقتاً طويلاً حيث تم الانتهاء منه في عام ١٩٩٠م.

ونظراً لعدم وجود شركات مقاولات متخصصة في أعمال الترميم داخل الدولة، تم

التوجه إلى شركات المقاولات الصغيرة والتي يمتلكها بناؤون قدامى لهم خبرة في أسلوب البناء القديم، وتم الحصول على أسماء خمس شركات طرحت بينهم مناقصة. إلا أن الفكرة لم تنجح وذلك نظراً لصغر حجم هذه الشركات وتخوفها من الدخول في عقود لا تستطيع الإيفاء بها. ومن ناحية أخرى وجدت البلدية أن مستوى تلك الشركات لا يرتقي إلى درجة يمكن الاعتماد عليها في أعمال الترميم ولكن يمكن الاستفادة من استشارتها في أسلوب البناء التقليدي فقط. وهنا توجه النظر إلى تأسيس وحدة خاصة في البلدية تعد كشركة مقاولات صغيرة تضم مهندسين وبنائين وحرفيين وعمالاً، وتشرف على أعمال الترميم وصيانة المباني التاريخية في الإمارة. وبعد الدراسات والبحوث تم تأسيس وحدة ترميم المباني الأثرية في شهر ٩١/١١.

ونظراً لصغر حجم الوحدة آنذاك بدأت بأعمال ترميم حصن الفهيدي في المرحلة الأولى وتم البدء في ترميم المدرسة الأحمدية في ١ /٩٣/٤م، ورصد للمشروع ميزانية ٣ ملايين درهم شاملة أعمال التكييف والإضاءة على أن ينتهي العمل فيه خلال ١٢ شهراً.

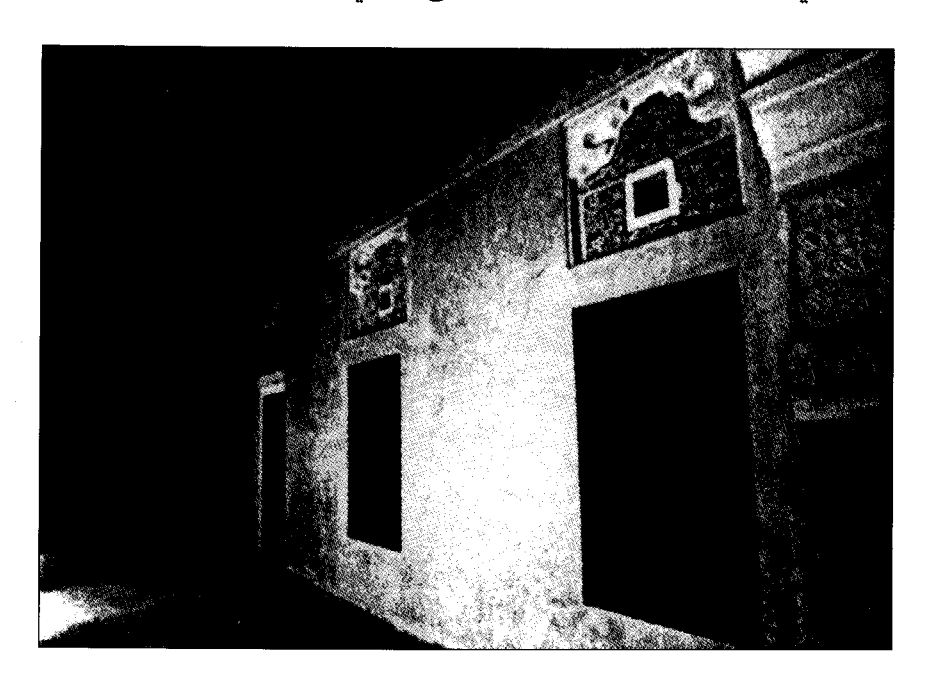


الوصف المعماري:

حسب الدراسات المعمارية والتاريخية تبين أن المبنى قد بني على ثلاثة مراحل رئيسية:

المرحلة الأولى:

في عام ١٩١٢م، شيدت المدرسة كطابق أرضي فقط بطول ٢٤م، وعرض ٢٢م، ويتوسطها فناء داخلي بمقاس ٢,٩ط٣، ٨م٢، وحول الفناء نقطة مظللة (ليوان) بعرض حوالي مترين ونصف ومن ثم الغرف الدراسية وكانت في الماضي حوالي ١١ غرفة دراسية بالإضافة إلى المطبخ وغرفة شرب الماء، وعرض الغرف غالباً ما يكون بعرض خشب الشندل المستخدم في الأسقف والذي يصل إلى ٣ أمتار تقريباً، وارتفاع حوالي ٣ أمتار أيضاً.



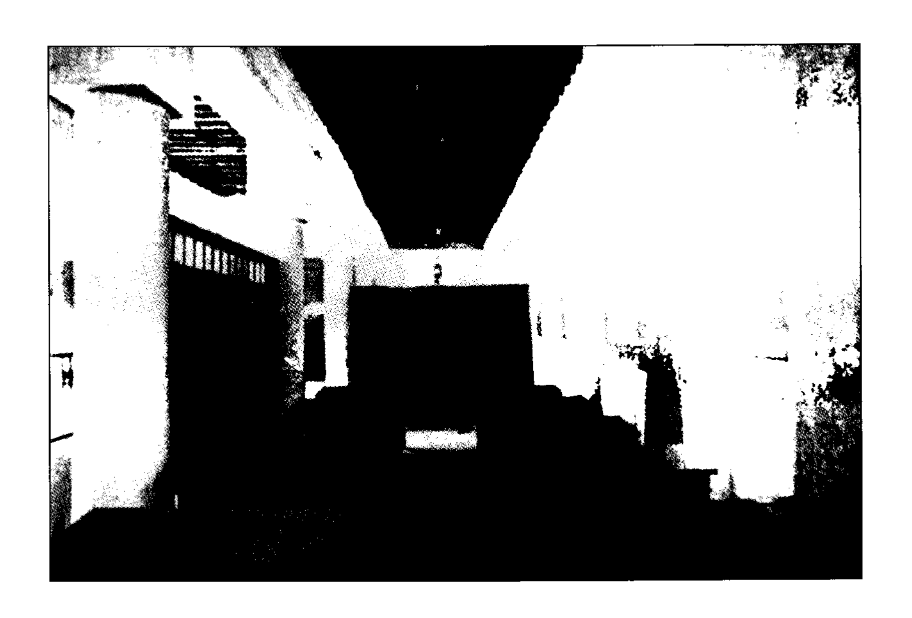
المرحلة الثانية:

بناء السلم المؤدي إلى الطابق العلوي، وبناء غرفة لمبيت المدرسين الزبيريين في الطابق العلوي، بالإضافة إلى ليوان أمام الغرفة وذلك في عام ١٩٢٠م تقريباً، كما تم بناء بارجيل فوق غرفة المدرسين في وقت لاحق إلا أنه بسبب سوء حالته الإنشائية هدم في حوالي عام ١٩٥٥م.

المرحلة الثالثة :

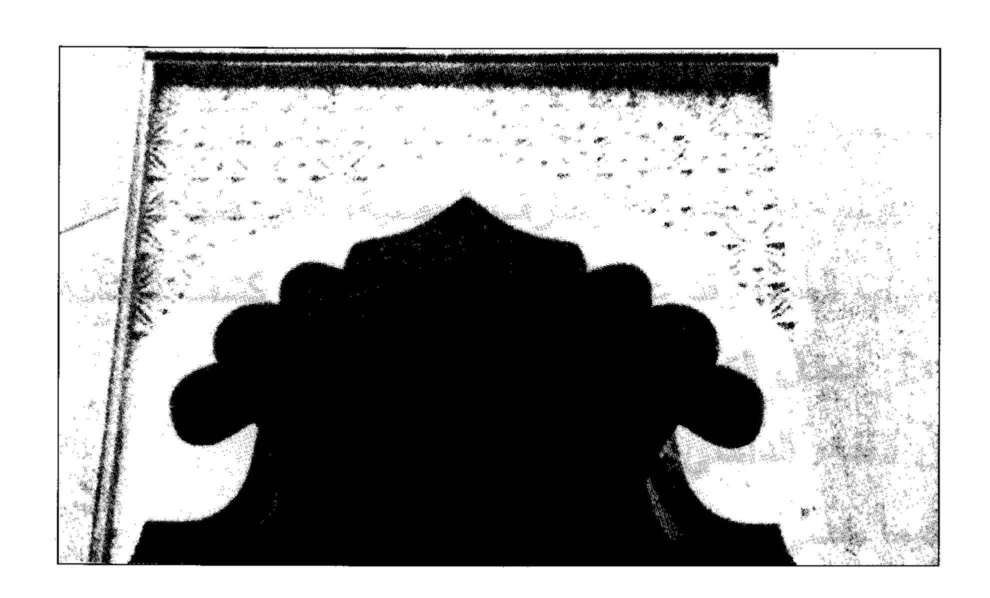
وذلك في حوالي عام ١٩٢٢م حيث أضيفت المناطق المظللة على كامل السطح وحول غرفة المدرسين والفناء وذلك نظراً لزيادة عدد الطلبة، وهي عبارة عن مساحات مظللة ومفتوحة كانت تستخدم للتدريس حيث يجلس الطلبة على الحصير كما ذكر سابقاً.

ويصل ارتفاع الطابقين إلى حوالي ٧ أمتار بالإضافة إلى ٧ أمتار أخرى للبارجيل. يدخل الزائر من البوابة الخشبية المصنوعة من خشب التيك ويجد على يمينه ويساره دكتين تستخدمات للجلوس في أوقات الراحة ثم يجد نفسه في الفناء الرئيسي للبيت حيث ينقطع عن البيئة الخارجية ويتصل بروح التاريخ ويعيش ذكريات الماضي.



حول الفناء أروقة مزينة تقليدية ومزخرفة بخطوط دائرية بأشكال نباتية تعطي المكان جمالاً وأبهة، وعلى يمين الداخل إلى الفناء مكان لشرب الماء، حيث وضعت جرتان كبيرتان تملآن بالماء ويشرب منها الطلبة والمدرسون. والغرفة التالية عبارة عن مطبخ صغير كان يستخدم لتحضير الشاي والقهوة للمدرسين والضيوف. وكان للمطبخ مدخنة أغلقت حين شيد الطابق العلوي. أما غرفة الدراسة، فهي غرفة صغيرة بعرض حوالي مترين ونصف، وبأطوال مختلفة وبعض الغرف كانت تستخدم كمكاتب للمدرسين والناظر ومكتبة المدرسة والمخزن وغيرها.





أما السلم المبني من الحجارة والجص فيقع على يسار الداخل إلى الفناء. ويلاحظ من موقعه أنه أضيف في وقت لاحق مما يؤكد أن البيت بني أولاً من طابق واحد ثم أضيف الطابق العلوي، ويؤدي السلم إلى ليوان الطابق العلوي والذي بدوره يصل إلى الغرفة العلوية وغالباً ما تصمم هذه الغرف في البيوت التقليدية كغرف صيفية ويلاحظ ذلك في بيت التراث المجاور للمدرسة الأحمدية، وهذه الغرفة بطول وعرض وكانت لها استخدامات مختلفة منها: غرفة نوم للمدرسين الزبيريين، ومكاتب لقضاة البلد، وللتدريس لاحقاً. ويعلو الغرفة بارجيل أعيد بناؤه حسب ما هو موضح في الصور التي التقطت في الخمسينات للمنطقة، كما توجد في الغرفة مساقط هوائية تقوم بالتقاط الرياح وإدخالها إلى الغرفة وتساعد على تهوية الغرفة بالإضافة إلى البارجيل، ووضعت رواشن (كوات) فوق المساقط لوضع الكتب والحاجيات الصغيرة عليها.

وباقي مساحة الطابق العلوي مظلل باستخدام أعمدة دائرية ومربعة ومثمَّنة الشكل وكانت تستخدم كصفوف مفتوحة على بعضها بعضاً، وأضيفت المساقط إلى جميع الجدران لالتقاط الرياح من جميع الجوانب.

الزخارف:

❖ استخدمت عدة أنواع من الزخارف المعمارية في المبنى يمكن تفصيلها كالتالي:

١- **الباب الرئيسي:** وهو مصنوع من خشب التيك وحفرت فيه زخارف هندسية متنوعة.

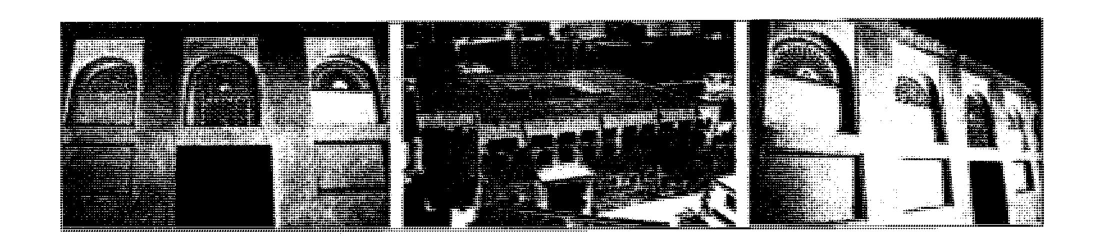
٢- **الواجهة الرئيسية:** زين المبنى بأربعة قوالب من الزخارف الجصية، اثنان منها في دار المطبخ واثنان في غرفة شرب الماء، وقد عُثِر على هذه القوالب بعد كشف التكسية النهائية للواجهة الأمامية خلال أعمال الترميم.

٣- **العقود حول الفناء الداخلي:** وقد شرح فيما مضى.

٤- **الأبواب والنوافذ الداخلية:** زينت ببعض الأشكال الهندسية البسيطة بواسطة الحفر فيها.

٥- **القوالب الجصية فوق الأبواب:** حيث كتبت عليها بعض الآيات القرآنية والحكم وتاريخ بناء المدرسة ١٣٣١هـ.

٦- **القوالب الجصية في واجهة الغرفة العلوية:** وهي بنفس أسلوب القوالب في البند رقم ٢ المذكور سابقاً.



الوصف الإنشائي:

بنيت الأساسات من الصخور الصدفية المستخرجة من قاع خور دبي في منطقة القرهود والصاروج (الطين المحروق)، والجدران من الصخور الصدفية، ومادة الجص الرابطة بينها ثم كسيت بمونة الجص من الخارج. أما الأسقف فقد بنيت من أخشاب الشندل الدائرية والتي طليت بمادة المغر أو القار لحفظها من الحشرات وفوقها الدعن (جريد النخل) أو المنقور (أغصان شجر البوص)، ومن ثم طبعة من الحجارة البحرية المكسرة المخلوطة بالجص، وجدران البارجيل الداخلية مبنية من أحجار الصلافة على شكل رقائق بعرض حوالي ٢بوصة وكانت تقلع من الشاطئ في منطقة القرهود وتعطي سماكة مناسبة للجدران.

أعمال الترميم:

بدأت أعمال الترميم بتاريخ ١/٤/٩٣ وشملت عدة مراحل:

١- **البرامج الزمنية:**

بما أن المسوحات المعمارية كانت جاهزة تمت الخطوة الأولى بوضع البرامج الزمنية لتنفيذ المشروع شاملاً جميع الأعمال بدءاً بالأساسات وانتهاء بالتشطيبات النهائية. بالإضافة إلى برنامج العمالة المطلوبة والتوريدات المطلوبة من المواد، وقد قام القسم خلال أعمال الترميم بتطوير الجداول وبرامج العمل لتتماشى مع الخبرات المكتسبة، حيث يعتبر العمل جديداً ولا توجد مراجع واضحة لأسلوب العمل في أعمال الترميم.

٢ - تجهيز الموقع:

تم تجهيز الموقع بالأمور الأساسية، مثل: مكتب المهندس، والمخزن ودورة المياه، ولوحة المشروع، والسياج الخارجي، والهاتف، والكهرباء.

٣- التدعيم:

بدئ العمل بتدعيم المبنى بشكل متكامل، وبخاصة المناطق المنهارة والأماكن الآيلة للسقوط والأسقف.

٤- الأساسات:

لما كانت أن الأساسات في المباني التاريخية هي بسماكة الجدران نفسها أي حوالي ٦٠٠سم ولا تحقق توزيع الأوزان على التربة السفلية، تم تدعيم جزء من الأساسات في أسفلها بعلم ما يسمى بالمخدات، وذلك باستخدام أحجار جبلية صلبة ومادة الصاروج الرابطة والتي تعتبر مادة مقاومة للماء، حيث أن مستوى المياه الجوفية على عمق متر ونصف فقط من سطح الأرض، كما تم في هذه المرحلة ترميم جميع الجدران الضعيفة التي تمثل الأساسات استبدلت الأجزاء الضعيفة منها.

٥- الجدران:

تمت أعمال ترميم الجدران بالتدعيم المركز في أماكن الترميم، ومن ثم كشط التكسية القديمة للكشف على حالة الجدار ثم استبدال الأجزاء المهدمة منه ببناء جديد، وملء بعض الفراغات الكبيرة بالحجارة الصدفية والجص وخياطة الشروخ باستخدام أخشاب الشندل الملفوفة بحبل الكبار ليساعد في عملية التشابك على طرفي الجدار.

٦- الجسور والأعتاب:

في هذه المرحلة تم تدعيم جميع الجسور في منطقة العمل تدعيماً متكاملاً ومدروساً من قبل المهندس الإنشائي. وكذلك العتبات فوق النوافذ، والأبواب. ثم تمت إزالة التكسية تحت أخشاب الشندل الحاملة للوزن ومن ثم استبدلت الشنادل الضعيفة والمنخورة.

٧- الأسقف:

تم الكشف أولاً على جميع الأسقف، وتم تحديد الأجزاء التي هي بحاجة إلى تبديل. وحيث أن أخشاب الشندل المستخدمة كانت قد مر عليها حوالي ٨٠ عاماً فقد كانت بحالة سيئة مما استدعى استبدال جميع الأسقف؛ حيث تم استبدال سقف كل غرفة بصورة منفردة أو

بطول ٣ أمتار إذا كانت المسافات طويلة وذلك للحفاظ على النظام الإنشائي للمبنى. وتم وضع حصيرة المنقور أو الدعن حسب ما كان مستخدماً في الأصل مع طلائها بمواد حافظة ضد الحشرات، ومن ثم صب الأسقف بخلطة من الصخور البحرية المكسرة والجص كمادة رابطة.

٨- السطح العلوي:

تمت إزالة السطح العلوي بأكمله واستبدلت أخشاب الشندل به كما هي الحال بالنسبة للأسقف. إلا أنَّ الصبة النهائية عبارة عن مادة الجص مخلوطة بالإسمنت الأبيض وذلك لتعطي المتانة وتقاوم مياه الأمطار.

٩- البارجيل:

بما أن البارجيل أزيل بالكامل في الخمسينات، تم الوصول إلى شكله من خلال الصور القديمة التي صورت في الخمسينات وتمت إعادة بناء البارجيل بالأسلوب التقليدي باستخدام أخشاب الشندل، وصخور الصلافة. ويعتبر أول بارجيل يبنى بالأسلوب التقليدي بعد أن انقطع بناء البراجيل منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

١٠- القطع الخزفية:

تم فك جميع القطع الزخرفية المهترئة، وصنعت لها قوالب ومن ثم صناعة قطع مماثلة للأقواس في الفناء الرئيسي وتركيبها بدعة، لتجانس القطع القديمة التي ما زالت بحالة جيدة على الواجهة الرئيسية حيث أن القطع الموجودة لم تكن صالحة للإبقاء عليها.

١١- الأبواب والنوافذ:

لما بدأت أعمال الترميم كان أكثر أبواب البيت ونوافذه مفقودة وبعضها الآخر استبدلت به أبواب ونوافذ أضيفت في الستينات، لذا تم الرجوع إلى بعض الصور القديمة وتمت نجارة أبواب ونوافذ قديمة كانت تستخدم في العشرينات من هذا القرن، وذلك من خشب التيك وحفرها ببعض الزخارف الهندسية البسيطة. أما الباب الرئيسي للمدرسة فقد تمت المحافظة عليه وترميمه.

١٢- أعمال الكهرباء:

بما أن أعمال الكهرباء أعمال حديثة وداخله على المبنى تم تنفيذ هذه الأعمال داخل الجدران وبحيث لا ترى من الخارج أما أنواع الإضاءات فقد تركت للمرحلة التالية من

المشروع حيث يقوم استشاري التصميم الداخلي للمبنى باختيار الإضاءات المناسبة لتتماشى مع الاستخدام المستقبلي.

١٣- أعمال التكييف:

نظراً إلى أن المبنى بحاجة إلى تكييف ليناسب الاستخدام المستقبلي للمبنى كمتحف لتاريخ التعليم في إمارة دبي لذا كان من الضروري توفير جو مناسب للزوار والموظفين. وعليه تم تصميم أعمال التكييف بشكل متكامل من قبل قسم المشاريع بالبلدية، وتم الاتفاق على أن يكون من نوع التكييف المركزي، وتم وضع المكيفات فوق مبنى الخدمات التابع لمسجد عبيد بن ناصر لوتاه المجاور، والذي تم ترميمه أيضاً، وذلك لتجنب وضع أحمال المكيفات فوق المدرسة وتم تمديد الأنابيب من تحت الأرض لتخدم المسجد والمدرسة وبيت التراث المجاور. وتمر هذه الأنابيب التي تسير الماء البارد إلى أجهزة التكييف داخل الغرف في خنادق خاصة بها وتصل إلى الأجهزة في الغرف والتي بدورها غطيت بصناديق خشبية قابلة للفك والتركيب حتى لا تؤثر على الشكل العام للغرفة.

١٤- التكسيات النهائية:

تمت التكسيات النهائية وأعمال البياض لجميع الجدران باستخدام الجص المخلوط بالرمل الأحمر، وقليل من النورة وذلك لإعطاء الصلابة المناسبة للبياض.

١٥- الأرضيات :

صبت الأرضيات النهائية باستخدام مادة الجص المخلوط بالأسمنت الأبيض وذلك لإعطاء اللون التقليدي للأرضية من ناحية، وتوفير مادة صلبة للاستخدام من ناحية أخرى وذلك بعد إجراء التجارب على خلط هاتين المادتين والتأكد من صلاحية الخلط.

الاستخدام الحالي للمبنى:

تم اعتماد استخدام البيت بعد الترميم كمتحف للمدرسة الأحمدية توضح فيه أساليب التدريس القديمة في الإمارة وتاريخ التعليم ورجالاته والمناهج التي كانت تدرس وما إلى ذلك.

النتائج والإنجازات

لمشاريع الترميم والاحياء

حققت بلدية دبي العديد من النتائج الإيجابية التي خدمت مدينة دبي في جميع المجالات الزراعية، والثقافية، والاقتصادية، والبيئية.

فقد قامت البلدية بإصدار العديد من الكتب والنشرات الخاصة بالنواحي التراثية، وعمليات الإحياء للمناطق التراثية في الإمارة بالإضافة، إلى إصدار الكتاب المرجعي لعناصر العمارة التقليدية وذلك لكي يتم استخدامه من قبل المكاتب الاستشارية والهندسية في المشاريع التي تقوم بتصميمها، وتحاول البلدية اللحاق بركب التطور العلمي والتقني، والاستفادة من التقنيات المتوفرة، لابراز عمليات الترميم والإحياء سواء عند المختصين أو عامة الناس.

أيضاً الجانب الإعلامي سواء الندوات والمحاضرات التي تقوم البلدية بتنظيمها أو الدورات التدريبية في مجال التراث العمراني والمعماري للمهندسين أو عامة الناس.

والجانب الآخر للاهتمام بالتراث العمراني والمعماري عنصر الجذب للسياحة العالمية والمحلية على حد سواء، وتعتبر صناعة السياحة من أهم الصناعات العالمية التي تهتم بها الدول كافة لما تحققه من دخل وانتعاش اقتصادي على كافة المستويات.

الحفاظ على البيئة حقيقة يجب أن لا ننساها وذلك من خلال عمليات الحفاظ على المباني التاريخية وعدم تشويه المناطق التراثية بالمباني الحديثة العالية، أو ذات التصميم الغريب عن المنطقة، أيضاً الاستخدام الأمثل للمباني وذلك في حدود الأعمال الخاصة بالتراث.

فمن خلال السرد السريع لبعض النتائج الإيجابية لعمليات الترميم والإحياء، نجد الفائدة العائدة على المدينة في جميع الجوانب الحيوية في مسيرة كل مدينة قابلة للتطور والمحافظة على الموروثات الأصلية لها.



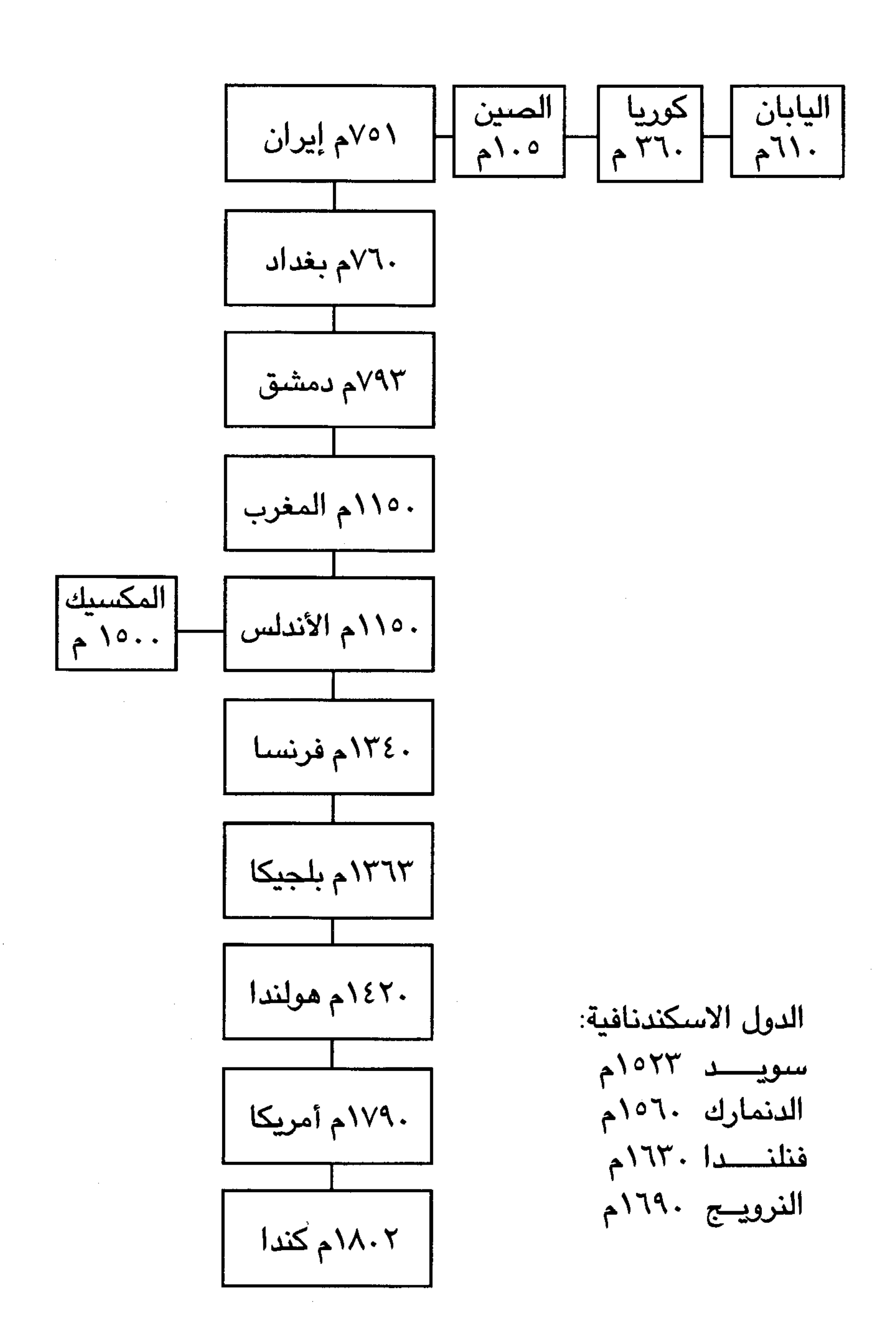
صناعة الورق من سعف النخيل

المحاضر

أ. بسام داغستاني

خبير الحفظ والمعالجة - مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث





تطور صناعة الورق



صناعة الورق من سعف النخيل

مقدمة:

ما كان للبشرية في بداية وجودها أي شيء مدون من العلوم والفنون والآداب، وكانت كل هذه المعارف تتداول شفهياً عبر القوافل وطرق التجارة مما جعل الإبداع والتطور مقيداً بسبب قلة الاتصالات الفكرية بين الأمم والحياة غير مستقرة للشعوب والقبائل والاعتماد المطلق على الذاكرة التي يشوبها كثير من الخطأ والنسيان. وهكذا كان الإنسان في عصوره الأولى يحيا ويموت من دون أن يترك أثراً عن أفعاله أو آماله أو نتاج فكره.

إن التاريخ يبدأ بمعرفة الإنسان للكتابة، والكتابة يلزمها سطح مستو لتستقيم، ففي العصور الأولى لجأ الإنسان القديم إلى كتل حجرية كبيرة للكتابة عليها، ثم أخذ يفكر بوسائل أخرى أكثر خفة وأسهل في النقل، فجرب الكتابة على ورق الشجر وفي مصر استخدم المصريون القدماء ورق البردى عام ٤٠٠٠ ق.م. وانتشر انتشاراً كبيراً في العديد من مناطق العالم القديم. وبسبب احتكار المصريين لورق البردى دفع الناس للتفكير بوسيلة أخرى للتغلب على احتكار المصريين لهذه الصناعة فلجأوا إلى جلود الحيوانات وهذا ما عرف باسم الورق.

أما الورق الذي يستخدم في وقتنا الحاضر، فقد اكتشفه الصينيون لأول مرة عام ١٠٥م. وكان يصنع من لحاء الشجر وقطع القماش القديمة المصنوعة من الكتان. واحتفظ الصينيون بأسرار صناعة الورق لفترة من الزمن إلا أنها انتقلت بعد ذلك إلى أواسط آسيا وبلاد فارس عن طريق القوافل التجارية التي كانت تسير من الصين إلى البحر المتوسط. ولما فتح المسلمون مدينة سمرقند الواقعة تحت نفوذ الصين آنذاك تعلم العرب أسرار هذه الصناعة من بعض الأسرى الصينيين الخبراء في هذا المجال، وممن كانوا في المدينة عند الفتح عام ١٣٤٠م/ ٧٥١هـ. ثم نقل المسلمون العرب صناعة الورق من سمرقند إلى البلاد الإسلامية فأنشأ هاورن الرشيد أول مصنع للورق في بغداد سنة ٧٩٤م/١٧٨هـ. ومن بغداد انتشر الورق إلى كل أنحاء العالم حسب المخطط التالي:

ومن دراسة تاريخ انتقال الورق من بلد إلى آخر نجد أن للمسلمين فضلاً عظيماً على الحضارة الغربية والعالمية عموماً بنقل أسرار صناعة الورق إلى تلك البلاد، مما أتاح لهم أسلوباً سهلاً رخيصاً لتدوين تاريخهم وتراثهم وعلومهم.

صناعة الورق:

إن صناعة الورق لم يحدث عليها تغيير كبير، فالصينيون كانوا يجردون الشجر من لحائه ويجعلون اللحاء على شكل حزمة ويضعونه في الماء لعد أيام حتى يطرى، ثم يؤخذ ويقشر على شكل شرائح ويغسل ويعلق على الحبال ليجف، وبعد جفافه يقطع إلى أجزاء صغيرة وينخلط بالماء ويغلي مع الجير لتنفصل عنه خلاياه الليفية ثم يغسل جيداً ويرق حتى يصبح كالعجين ثم ينشر على قوالب ليجف.

أما المسلمون من العرب، فقد استخدموا الألبسة البالية والحبال والخيوط القديمة في صناعة الورق. وكانت الألبسة البالية تقطع إلى قطع صغيرة وتترك في الماء إلى أن تتعفن ثم تؤخذ وتنظف، أما الجبال فكانت تفك جدلتها ثم تغسل وتقطع داخل الماء حيث كانت تنقع ليلاً في الجير وتنشر نهاراً لتجف ويتكرر هذا العمل حتى تبيض وبعد أن تصبح بيضاء اللون تترك في الماء البارد لمدة سبعة أيام لتنظف من الجير وكانت تدق الملابس البالية والأحبال بالهاون الحجري والمضرب الخشبي. ثم استطاع العرب أن يسهلوا عملية الدق حيث أوجدوا حجرين مثل الطاحونة وعندما تتحول الملابس البالية إلى العجينة تسكب على منخل مربع للتخلص من الماء ثم تجفف.

إن الأوراق المصنوعة يدوياً تكون غير صالحة للكتابة حيث تكون خشنة ذات امتصاص كبير؛ لذلك لا بد من إخضاعها لبعض العمليات لتصبح صالحة للكتابة وهذه العمليات تسمى السقاية والصقل.

أولاً: السقاية

وتتم بتحضير مادة الطحين والنشاء حيث تذاب بالماء البارد ثم نضعها على النار حتى الغليان والفوران، بعد ذلك نصفيها بقطعة من القماش النظيف ونتركها حتى تبرد بعد ذلك نقوم بدهن الأوراق المصنوعة على الوجهين حتى تجف ولا يتم دهن وجه إلا بعد جفاف الوجه الآخر. هذه العملية غايتها تقوية الأوراق وسد فراغاتها.

ثانياً: الصقل:

وهو تنعيم وجه الورق ليكون منبسطاً. وتتم هذه العملية بجلي سطح الورقة بمادة صلبة، وكان يستخدم لها العاج (ناب الفيل) أو الحجر اليماني أو الزجاج وتتم هذه العملية خلال أسبوع من القيام بالعملية الأولى.

وسنورد فيما يلي صفة عمل الكاغد الطلحي كما وردت في مخطوطة «عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب» المنسوب إلى المعز بن باديس (٤٥٤هـ).

صفة عمل الكاغد الطلحي:

تأخذ القنب الجيد الأبيض فتنقيه من قصبة وتبله، وتسرحه بمشط حتى يلين، ثم تأخذ الجير فتنقعه فيه ليلة إلى الصباح، ثم تحركه باليد وتبسطه في الشمس نهارك كله حتى يجف، ثم تعيده الليلة المقبلة في ماء جير غير الماء الأول وتتركه حتى الصباح ثم تعركه كعركك لأول ليلة وتبسطه في الشمس، تفعل به ذلك ثلاثة أيام أو خمسة أو سبعة، وإن بدلت ماء الجير كل يوم مرتين كان أجود، فإذا تناهى بياضه قطعه بالمقراض قطعاً صغاراً، ثم انقعه سبعة أيام في ماء عذب وبدّل له الماء كل يوم فإذا ذهب منه الجير دققته في الهاون دقاً ناعماً وهو ندي، فإذا لان ولم يبق فيه شيء من العقد أخذت له ماء آخر في إناء نظيف فحللته حتى يصير مثل الحرير، ثم تعمد إلى قوالب على قدر ما تريد وتكون معمولة مثل السل من السمار ومفتوحة الحيطان، تعمد إليها فتنصب تحتها قصرية فارغة وتضرب ذلك القنب بيدك ضرباً شديداً، حتى يختلط ثم تغرفه بيدك وتطرحه في القالب وتعدله بيدك لئلا يكون ثخيناً في موضع رقيقاً في موضع آخر، فإذا استوى وصفي ماؤه أقمته منصوباً بقالبه، فإذا أتيت على ما تريد منه نفضته على لوح ثم أخذته بيدك وألصقته على حائط، ثم عدله بيدك واتركه حتى يجف ويسقط ثم خذ له الدقيق الناعم النقي والنشا نصفين، فيمرس له الدقيق والنشا في الماء البارد حتى لا يبقى فيه ثخن، ثم يغلى بماء حتى يفور، فإذا فار صفيته وحركته حتى يسكن ويرق ثم تعمد إلى تلك الورقة فتطليها بيدك ثم تلقيها على قصبة، فإذا جفت الورقة طليتها من الوجه الآخر ورددتها على لوح ورششت عليها الماء رشاً دقيقاً، فإذا طليت جميع الورق تجمعه وترزمه وتصقله كما تصقل الثوب وتكتب فيه.

١- نسبة إلى طلحة بن طاهر حاكم خراسان (٢١٣٢٠٧هـ).
٢- الكتان
٣- في الأصل: وتبنه والأقرب إلى الصواب ما ذكرناه لأن القنب لا تبن له.
٤- قش الحصير.
٥- أي تجمعه وتشده.

ونحن اليوم في مركز جمعة الماجد أخذنا على عاتقنا خدمة التراث الإسلامي قدر ما نستطيع مقدمين له كل الإمكانيات المادية والعلمية وقد كان حرصنا شديداً على أن نقوم بتأمين المواد المطلوبة لحفظ ترميم هذا التراث بالاعتماد على الذات، ومن بين هذه المواد الألياف السيللوزية النقية والتي تستخدم اليوم بشكل كبير في أعمال الصيانة والترميم والتي هي محور حديث هذا البحث، فقد اعتمدنا في عملنا على تجارب الأجداد في هذا المجال وعلى التجارب العلمية الحديثة، وقد خلصنا إلى استخراج هذه الألياف النقية من مادة القنب والتي أعطت نتائج ممتازة والحمد لله حيث نقوم الآن باستخدامها في أعمال الترميم الآلي وفي صناعة الأطباق الورقية الخاصة بأعمال الترميم الآلي وفي صناعة الأطباق الورقية الخاصة بأعمال الترميم اليدوي آخذين بعين الاعتبار المعيارين الأساسيين في صناعة الورق وهما السماكة واللون، ولن ندخل في التفاصيل العملية لاستخراج هذه الألياف لأنها خارج برنامج الدورة.

وفيما يلي استعرض بعض القواعد الحسابية لصناعة الأطباق الورقية باستخدام الجهاز الآلي.

القاعدة الأولى:

كل ١٠ سم٢ تحتاج إلى ١ غ ألياف.

القاعدة الثانية:

صناعة طبق ورق بسماكة محددة اعتماداً على ورقة قديمة بنفس السماكة السابقة.

مثال: المطلوب صناعة ورق بسماكة ١٥٠غ سم٢ اعتماداً على ورقة قديمة موجودة بنفس السماكة.

١- نأخذ مساحة الورقة القديمة ولتكن ١٥×٢٠سم=سم٢
٢- نأخذ وزن هذه الورقة وليكن ٥غ.

٣- نأخذ مساحة طبق الوقر المراد صناعته وليكن ٤٠×٥٠ =٢٠٠٠سم٢.

٤- نطبق القاعدة التالية:

كل ٣٠٠سم٢ تأخذ ٥ غ ألياف.

كل ٢٠٠٠سم٢ تأخذ س ألياف.

س =٢٠٠٠ × ٥÷ ٣٠٠ = ٣٣،٣ ألياف.

إذاً يحتاج طبق الورق الجديد ذو القياس ٤٠×٥٠ سم والسماكة ١٥٠ إلى ٣٣,٣غ ألياف.

القاعدة الثالثة:

صناعة طبق الورق بسماكة محددة اعتماداً على ورقة قديمة مختلفة السماكة عن السماكة السابقة.

مثال: المطلوب صناعة طبق ورق بسماكة ١٥٠غ/سم٢ اعتماداً على ورقة ذات سماكة ١٠٠ غ/سم٢ أي مختلفة السماكة.

١- نأخذ الورقة القديمة ولتكن ١٥×٢٠سم = ٣٠٠ سم٢.

٢- نأخذ وزن هذه الورقة وليكن ٣٣,٣غ.

٣- نقيس سماكة الورقة القديمة ولتكن ١٠٠غ/سم٢.

٤- نأخذ مساحة طبق الورق المراد صناعته وليكن ٤٠×٥٠سم =٢٠٠٠سم٢.

٥- نحدد السماكة التي نريدها ولتكن ١٥٠ غ/سم٢.

٦- نطبق القاعدة التالية:

كل ١٠٠ غ/سم٢ تأخذ ٣٣,٣ غ ألياف.

كل ١٥٠ غ/سم٢ تأخذ س.

س = ١٥٠×٣٣,٣÷١٠٠ =٥غ ألياف.

إذاً نحتاج إلى ٥غ ألياف لصناعة طبق ورق بسماكة ١٥٠غ/سم٢ وبمساحة ١٥×٢٠سم =٣٠٠سم٢.

٧- لصناعة طبق بسماكة ١٥٠ ومساحة ٤٠×٥٠ =٢٠٠٠سم٢.

نطبق القاعدة التالية:

كل ٣٠٠ سم٢ تأخذ ٥غ ألياف

كل ٢٠٠٠ سم٢ تأخذ س ألياف.

س = ٢٠٠٠×٥÷٣٠٠+ ٣,٣٣غ ألياف.

إذا نحتاج إلى ٣,٣٣غ ألياف لصناعة الطبق المطلوب.

طبعاً، هذه القواعد الحسابية غايتها التمرين على الحسابات الخاصة بنظام الترميم بالألياف ونظام صناعة أطباق الورق ولها من الناحية النظرية أكثر من الناحية العملية؛ لأنه وبعد التمكن من العمل على هذا النظام يصبح نظام الحساب أكثر سهولة وأقل تعقيداً وهذا ما سوف نراه عند التطبيق العملي على جهاز الترميم وصنع الورق.

صناعة الورق من سعف النخيل:

تعدّ شجرة النّخيل من الأشجار الهامة في حياتنا العربية قديماً وحديثاً فقد كرمها الله عز وجل وذكرها في كتابه العزيز أكثر من مرة. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فلها فوائد كثيرة جداً إذ رافقت إنسان الجزيرة العربية منذ وجوده الأول عليها فكانت له المسكن والمأكل والملاذ، فما ترك جزءاً منها إلا واستفاد منه وسخره لأغراضه الحياتية.

واليوم أعطتنا هذه الشجرة الكريمة فائدة جديدة ألا وهي الألياف السيللوزية الخاصة بصناعة الورق على اختلاف أنواعه؛ حيث قمنا باستخراج هذه الألياف من سعفها، وقد أعطت التجارب نتائج رائعة يمكن أن تكون نواة لمشاريع عملاقة في المستقبل لصناعة لب الورق في هذا البلد الكريم حيث يتزايد الطلب هذه على هذه المادة يوماً بعد يوم حتى أصبحت من أهم المواد المستهلكة في العالم.

سنعتمد في عملية استخراج الألياف بشكل أساسي على سعف النخيل (جريدة النخيل)، وهو أوراق مركبة يبلغ طول السعفة من ٣-٦ أمتار وتنتج النخلة سنوياً من ٨-٢٠ سعفة ويبقى السعف أخضر يقوم بجميع وظائفة لمدة من ٣-٧ سنوات ونحن في عملنا سنعتمد على السعف المقطوع من النخلة والذي يتم تقليمه سنوياً.

وتتركب السعفة أو الجريدة من عرق وسطي يوجد عليه الخوص الذي سوف يستخدم في تصنيع الألياف وهو عبارة عن الوريقات التي تنتشر على جانبي الجريدة وشكلها رمحي ومتصلة بصورة مائلة على الجريدة ويتراوح طولها من ١٥-١٠٠سم وعرضها من ١-٦ أما عدد الخوص في كل سعفة فتختلف من ١٢٠-٢٤٠ خوصة.

طريقة العمل:

تحتاج عملية استخراج الألياف السيللوزية من الخامات الطبيعية بشكل عام إلى مراحل علمية وفنية تحضيرية بالإضافة إلى الخبرات العالية في دراسة أنواع الألياف والقدرة على تحسينها وإعطائها المواصفات العالمية المطلوبة ولذلك وباعتبار أن عملنا هنا من باب الاطلاع والتجريب فسنورد خطوات العمل بما يتناسب مع المهمة المطلوبة وهذه الخطوات هي:

١- فصل الخوص عن الجريدة بنزعه من المنطقة السفلية باستخدام أدوات حادة.

٢- تقطيع الخوص إلى قطع صغيرة بحدود (١) إنش.

٣- غسل الخوص المقطع جيداً لتخليصه من الأتربة والغبار والشوائب بالماء الجاري ومن ثم عصره وتجفيفه.

٤- تحضير سائل الطبخ:

يتألف سائل الطبخ من الماء ومادة الـ NAOH ماءات الصوديوم بنسب محددة كالتالي:

❖ ٥ ليتر ماء لكل ١ كغ مادة جافة (الخوص).

❖ نسبة الـ NAOH للماء هي ٤٪.

نضع كمية ماءات الصوديوم كمادة حالة للمواد الزيتية والعطرية والخشبية ولفصل الألياف عن بعضها البعض.

٥- طبخ المادة: لطبخ المادة الخام الخاصة باستخراج الألياف السيللوزية أسلوب علمي خاص لأنها تحتاج إلى مفاعلات عملاقة تتميز بالحرارة المرتفعة والضغط العالي المطلوب. أما في حالتنا هنا وكما ذكرت سابقاً فيمكننا استخدام القدر البخاري حيث نضع سائل الطبخ داخل القدر مضافاً إليه الخوص المقطع والمغسول ونغلق القدر ونضعه على النار لمدة ثلاث ساعات.

٦- بعد الانتهاء من عملية الطبخ نقوم بغسل المادة المطبوخة غسلاً جيداً عدة مرات لتخليصها نهائياً من سائل الطبخ، ومن ثم نقوم بعصرها وتجفيفها نسبياً من الماء الزائد بداخلها.

٧- نضع المادة المطبوخة بعد غسلها بالخلاط الكهربائي بإضافة الماء النظيف عليها وذلك لطحنها وتنعيمها وفصل الألياف السيللوزية عن بعضها لتصبح كالعجينة السائلة،

نكرر هذه العملية عدة مرات حتى انتهاء الكمية المطبوخة كاملة.

٨- نضع العجينة المطحونة في وعاء كبير مضافاً إليها الماء وذلك بنسبة ٤٪ وذلك من أجل تبييضها حيث نقوم بإضافة مادة الكلوركس بنسبة ٢-٣٪ ولمدة ساعتين حيث يمكن تكرار هذه العملية حتى نصل إلى درجة البياض المطلوبة.

٩- نقوم بعد ذلك بغسل العجينة المبيضة غسلاً جيداً ولعدة مرات حتى زوال مادة التبييض منها نهائياً ونعيدها إلى الحوض الكبير مضافاً إليها الماد بنفس النسبة السابقة أي ٤٪ وبهذا تكون العجينة جاهزة لعملية صب الورق.

طريقة صناعة أطباق الورق:

لصناعة أطباق الورق يدوياً أدوات ومواد خاصة، حيث نستخدم قوالب للصب إضافة إلى استخدام أصماغ طبيعية لتقوية الأوراق وتنعيمها بعد جفافها.

قوالب الصب:

قوالب صب الورق اليدوي ذات أنواع مختلفة؛ فمنها القديم ومنها المتطور؛ ففي بداية صناعة الورق كانت القوالب تصنع من القش على هيئة الحصير وتستخدمها بوضع العجينة الورقية عليها بواسطة اليد وتسويتها فوقها باليد أيضاً. أما القوالب الأحدث فجاءت بعد انتشار صناعة الورق وتطورها حيث استحدث القالب المعدني وهو على هيئة إطار خشبي مشدود به أسلاك من النحاس الأصفر بمسافات متقاربة جداً وتستخدم هذه القوالب على عكس القوالب القديمة فهي تغمس بالعجينة الورقية ومن ثم ترفع إلى أعلى بعد أن تتعلق بها بعضاً من هذه العجينة والتي تشكل قوام طبق الورق.

مراحل صناعة الأطباق الورقية:

١- بعد أن يكون الحوض مليئاً بالعجينة الورقية السائلة نقوم بحمل قالب الصب بكلتا اليدين وندخله في العجينة بشكل مائل نحو الأسفل حتى نغمره تماماً ثم نرفعه بشكل أفقي نحو الأعلى فنلتقط بهذه العملية كمية من الألياف تترسب على هذا القالب.

٢- نجفف هذه الألياف بقطعة من الإسفنج ونضعها جانباص حتى تمام جفافها، نكرر العملية ١-٢ حسب ما نرغب من عدد الأطباق.

٣- نحضر صمغ النشا المطبوخ ونقوم بدهن الأطباق الورقية على الوجهين ونتركها حتى

تجف تماماً وهذه العملية تسمى بالسقايا.

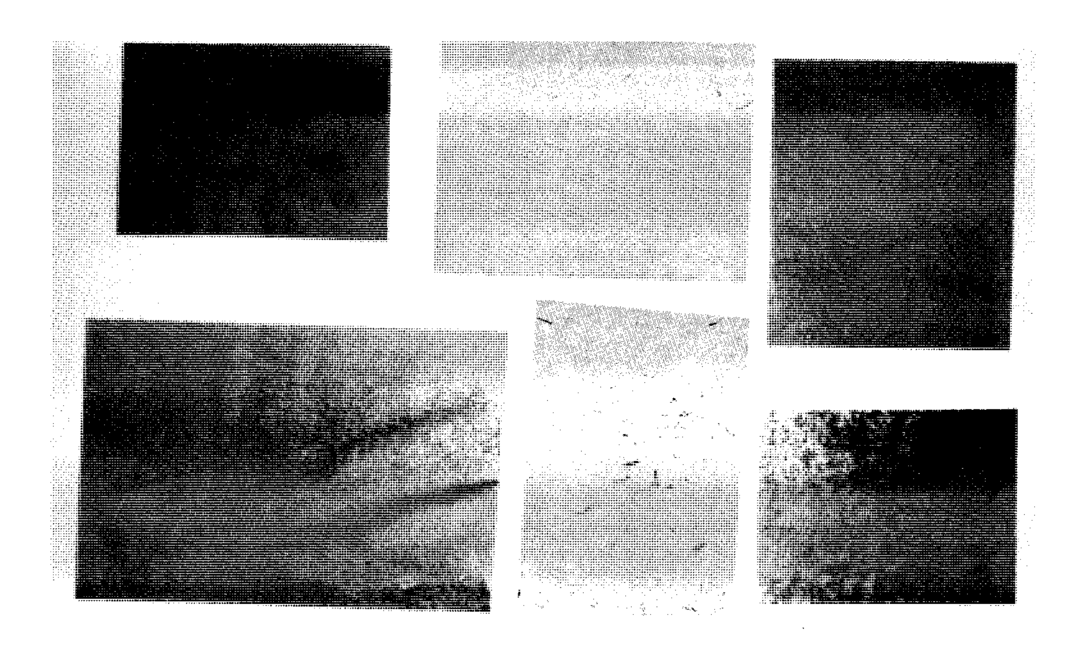
٤- نقوم بدلك الأطباق الورقية المصمغة والجافة بقطعة رخام ملساء تماماً أو زجاجة اسطوانية؛ وذلك لتنعيم سطحها وإكسابها متانة جيدة ونسمي هذه العملية بالصقل.

٥- نقوم بعد ذلك بكبس هذه الأطباق لتسويتها وتصبح جاهزة للاستخدام.

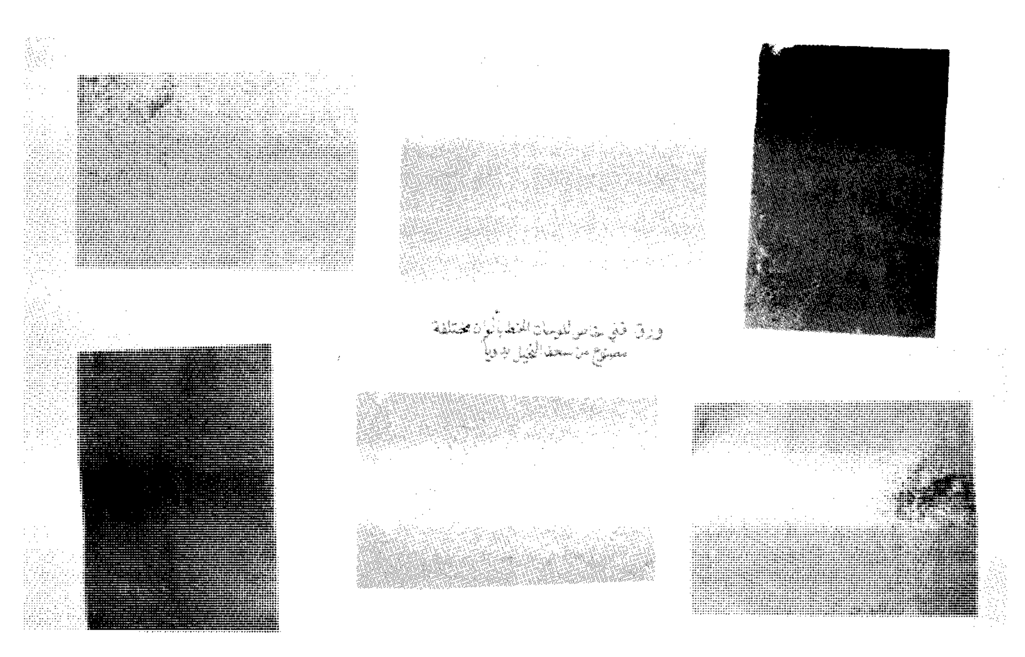
يمكننا بهذه الطريقة صناعة أطباق ورقية مختلفة السماكات والمساحات والألوان كما يمكننا إدخال العديد من المواد الفنية داخل الأوراق أثناء الصب مثل: (الصوف، الشعر، الحرير، القش، ورق الذهب) حيث نستطيع بهذه الطريقة الحصول على الورق الفني الجميل الذي يستعمل في الكثير من المجالات.

ملاحظة:

يجب تحريك سائل العجينة الورقية جيداً قبل كل عملية صب داخل الحوض؛ وذلك لكي تبقى الألياف متجانسة في توزيعها وبالتالي تخرج معنا الأطباق بسماكة واحدة غير مختلفة.



ورق فني خاص بسماكات مختلفة مصنوع من سعف النخيل



ورق بسماكات مختلفة مصنوع من سعف النخيل

الفهرس